UNITEXT – COLECȚIA FNT

TEATRUL POSTDRAMATIC

Festivalul Național de Teatru este un eveniment finanțat de
Ministerul Culturii, Cultelor şi Patrimoniului Național
împreună cu Primăria Generală a Capitalei
şi produs de Uniunea Teatrală din România – UNITER

EDITURĂ A UNITER

Coperta: DAN STANCIU

(în fotografie: Hans-Thies Lehmann. © Florin Besu)

Redactor: ELENA POPESCU

© Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999/2005
© pentru versiunea română: UNITEXT/ UNITER, 2009
Traducerea s-a făcut după volumul Postdramatisches Theater: Essay / Hans-Thies Lehmann, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999

Colecția FNT

ISBN: 978-973-8129-44-3

Hans-Thies LEHMANN

TEATRUL POSTDRAMATIC

Traducere din limba germană de **Victor Scoradeț**

Editura UNITEXT
Bucureşti, 2009

Hans-Thies Lehmann (n. 1944) este Profesor la Institut für Theater, Film und Medienwissenschaft, Universitatea din Frankfurt. El a publicat cărți despre Brecht şi teoria materialistă a literaturii, precum şi eseuri despre literatura modernă, teorie estetică, teatru şi cinema.

PROLOG

Miză

Odată cu sfârşitul "Galaxiei Gutenberg", textul scris şi cartea se văd din nou puse sub semnul întrebării iar modalitatea de percepție se deplasează: percepția simultană şi cea din multiple perspective o înlocuiesc pe aceea liniar-succesivă. O percepție mai superficială, în acelaşi timp mai cuprinzătoare, vine şi ia locul aceleia centrate, mai profunde, al cărei model a fost lectura de texte literare. Lectura cea lentă, la fel ca şi teatrul cel complicat şi greoi, riscă să-şi piardă statutul în confruntarea cu circulația, mult mai productivă, a imaginilor mişcate. Dependente estetic una de cealaltă într-o relație de productivă repulsie şi atracție, literatura şi teatrul ajung la statutul de practică minoritară. Teatrul nu mai e un mediu de comunicare în masă. A nega cu îndârjire acest fapt devine din ce în ce mai ridicol, a reflecta asupra lui devine din ce în ce mai urgent. Confruntat cu presiunea exercitată de cele două forțe reunite care sunt viteza şi suprafața, discursul teatral se emancipează față de discursul literar, dar el se apropie totodată de acesta în ceea ce priveşte funcția lui generală în cultură. Fiindcă atât teatrul cât şi literatura sunt texturi ce depind într-o măsură importantă de eliberarea unor energii ale imaginației active, energii din ce în ce mai slabe în civilizația consumului pasiv de imagini şi date. La un nivel primar, nici teatrul, nici literatura nu funcționează prin reproducerea de imagini, ele sunt organizate mai degrabă ca sisteme complexe de semnificante. Totodată, "sectorul" cultural ajunge să fie supus din ce în ce mai mult legii vandabilității şi rentabilității, iar aici se cuvine să remarcăm dezavantajul suplimentar

că teatrul nu dă la iveală un produs tangibil şi prin urmare valorificabil pe piaţă, aşa cum este cazul unui video, al unui film, al unui disc ori al unei cărţi.

Noile tehnologii şi noile medii devin din ce în ce mai "imateriale" – "Les Immateriaux" s-a numit o expoziţie organizată în 1985 la Paris de către Jean-François Lyotard. Teatrul, dimpotrivă, se caracterizează în foarte mare măsură prin "materialitatea comunicării". Spre deosebire de alte forme de practică artistică, el se distinge printr-o greutate materială considerabilă a materialelor şi mijloacelor sale. În comparaţie cu creionul şi hârtia poetului liric, cu uleiurile şi pânza pictorului, el are nevoie de multe: activitatea permanentă a unor oameni vii, întreţinerea scenelor, organizare, administraţie şi activitatea din ateliere, ca să nu mai vorbim de solicitările materiale ale artiştilor care lucrează în teatru. Cu toate astea, această instituţie cu aparenţă aproape medievală îşi mai găseşte încă, într-o surprinzătoare stabilitate, locul său în societate şi în vecinătatea mediilor avansate din punct de vedere tehnic. În chip evident, ea îndeplineşte o funcţie care are de-a face tocmai cu "dezavantajele" ei.

Teatrul nu este numai locul *corpurilor* grele, ci şi acela al *adunărilor reale,* în care are loc o intersectare, unică în felul ei, de viaţă organizată estetic cu viaţă cotidian reală. Spre deosebire de toate artele obiectului şi ale mijlocirii mediatice, aici are loc atât actul estetic în sine (acela al jocului), cât şi actul receptării (de către public) ca activitate reală într-un aici şi acum.

Teatrul înseamnă: *un timp de viaţă comun,* petrecut şi *consumat* împreună de către actori şi spectatori în aerul respirat împreună în acel spaţiu în care au loc jocul teatral şi urmărirea lui. Emiterea şi receptarea semnelor şi a semnalelor *au loc în acelaşi timp.* Spectacolul de teatru face ca, din comportamentul pe scena şi în sala în care se află spectatorii, să ia naştere un *text comun,* chiar şi atunci când nu avem deloc de-a face cu un discurs vorbit. De aceea, o descriere satisfăcătoare a actului teatral este legată de lectura acestui text comun. Aşa cum privirile tuturor celor implicaţi se pot întâlni virtual, tot astfel, *situaţia teatrală* alcătuieşte o integralitate de procese comunicative evidente şi ascunse. Cercetarea care urmează are în vedere întrebarea referitoare la modul în care, începând

din anii 1970, practica scenică a utilizat acele date fundamentale ale teatrului, la felul în care le-a reflectat anume şi le-a transformat direct în conținutul şi tema reprezentației. Căci teatrul are în comun cu toate celealte arte ale epocii (post)moderne predilecția sa pentru autoreflectare şi autotematizare. Aşa cum, după Roland Barthes, în epoca modernă, fiecare text ridică problema posibilităților lui – reuşeşte limba să ajungă la real? –, tot aşa, practica radicală a punerii în scenă îşi problematizează statutul de realitate iluzorie. Cuvinte-cheie precum autoreflectare şi structură autotematică te fac să te gândeşti într-o primă instanță la dimensiunea textului, de vreme ce limba este aceea care, *par excellence,* deschide spațiul de manevră pentru utilizarea autoreflexivă a semnelor. Dar textul de teatru se supune doar aceloraşi legi şi dislocări precum semnele vizuale, auditive, gestuale, arhitectonice şamd. ale teatrului.

Un mod profund modificat de utilizare teatrală a semnelor face ca descrierea unui important sector al noului teatru drept "postdramatic" să apară cât se poate de adecvată. Pe de altă parte, chiar noul *text* de teatru este acela care, la rândul lui, îşi reflectă iar şi iar condiția de alcătuire lingvistică, un text de teatru care "a încetat" în mare măsură "să mai fie dramatic". Făcând aluzie la genul literar al dramei, titlul "Teatrul postdramatic" semnalizează legătura care continuă să funcționeze între teatru şi text, chiar dacă, aici, în centru se află discursul *teatrului,* astfel încât e vorba despre text numai ca element, ca strat şi "material" al creației scenice şi nu ca stăpân al ei. Asta nu implică însă nicidecum o judecată apriorică de valoare. Se scriu în continuare texte importante iar termenul de "teatru de text", utilizat adeseori peiorativ, se va dovedi, pe parcursul acestui studiu, a nu se referi nici pe departe la un fenomen pur şi simplu depăşit, ci la o varietate originală şi autentică a teatrului postdramatic. Cu toate acestea, având în vedere stadiul actual al cercetării teoretice a discursurilor *scenice* nou apărute, total nesatisfăcător în comparație cu analiza *dramei,* pare adecvat ca şi dimensiunea textului să fie cercetată hotărât în lumina realității teatrale.

În „textul de teatru care a încetat să mai fie dramatic" al prezentului (Poschmann), "principiile narațiunii şi ale figurării" precum şi ordinea unei "fabule"[1] dispar. Se ajunge la o "autonomizare a limbii"[2]. Schwab, Jelinek sau Goetz produc – păstrând în grade diferite dimensiunea dra-

matică – texte în care limba apare nu ca vorbire a personajelor – în măsura în care mai există personaje definibile ca atare –, ci ca teatralitate autonomă. În ceea ce ea numeşte „teatru ca instituție orală", Ginka Steinwachs încearcă să conceapă realitatea scenică drept realitate poetico-senzuală, puternic potențată, a limbii. O lumină importantă asupra a ceea ce se întâmplă aici o aruncă noțiunea, susținută de Elfriede Jelinek, a "suprafețelor lingvistice" aflate față în față, înlocuind dialogul. După interpretarea plauzibilă a lui Poschmann[3], această formulă se ridică împotriva dimensiunii de profunzime a personajelor care vorbesc, ceea ce ar însemna o iluzie mimetică. În această privință, metafora "suprafețelor lingvistice" este echivalentă cu revoluția petrecută în pictura modernă atunci când, în locul iluziei spațiului tridimensional, au fost „puse în scenă" planicitatea tabloului, realitatea lui bidimensională şi aceea a culorii ca o calitate autonomă. Bineînțeles, interpretarea cum că limba autonomizată ar atesta lipsa interesului față de om[4] nu apare a fi neapărat convingătoare. Nu e vorba mai degrabă despre o perspectivă schimbată asupra omului? Nu atât intenționalitatea – o caracteristică a subiectului –, cât absența acesteia, nu atât voința conştientă, cât dorința, nu atât "eul", cât "subiectul inconştientului" sunt acelea care îşi găsesc articularea aici. Prin urmare, în loc să deplângem absența unei imagini predefinite a "Omului" în textele organizate postdramatic, ar fi preferabil să ne întrebăm care sunt noile posibilități de gândire şi reprezentare pe care acestea le schițează pentru subiectul individual.

Intenții

Intenția acestui studiu nu este aceea a unui inventar exhaustiv. Ceea ce se încearcă este desfăşurarea unei *logici estetice* a noului teatru. Faptul că o astfel de intreprindere nu prea a mai avut loc până acum are drept primă cauză împrejurarea că întâlnirea între teatrul radical şi teoreticienii a căror gândire ar putea corespunde cu tendințele acestui teatru are loc foarte rar. Printre teatrologi, sunt foarte puțini aceia care privesc ştiința despre teatru într-o raportare consecventă la teatrul real existent, ca *reflectare a experienței teatrale.* La rândul lor, filosofii cugetă, ce-i drept, surprinzător de des asupra "teatrului" ca idee şi concept, ei folosesc chiar

termeni precum "scenă" şi "teatru" ca noţiuni ce structurează discursul teoretic, dar scriu rareori concret despre oameni de teatru sau forme de teatru concrete. Lecturile lui Jacques Derrida din Artaud, expunerile lui Gilles Deleuze despre Carmelo Bene ori textul clasic al lui Althusser despre Bertolazzi şi Brecht sunt excepţii cu atât mai importante şi care nu fac decât să confirme această regulă.[5] Dar adoptarea unei perspective de estetică *teatrală* face necesară observaţia că cercetările estetice implică dintotdeauna probleme în sensul cel mai larg *etice,* morale, politice şi juridice, înainte s-ar fi spus: "de decenţă". Arta şi, cu atât mai mult, teatrul, care se implică în atâtea şi atâtea feluri în societate – de la caracterul socia(bi)l al producţiei şi finanţarea publică până la modul colectiv de recepatare –, se situează în câmpul *practicii socio-simbolice reale.* Dacă reducţia, operată frecvent, a esteticului la poziţii şi declaraţii sociale rămâne goală, atunci se poate spune, vice-versa, că rămâne oarbă orice interogaţie estetică ce nu recunoaşte reflectarea normelor sociale de percepţie şi comportament în practica artistică a teatrului.

Descrierea acelor forme de teatru care sunt considerate aici ca fiind postdramatice e determinată de considerente pragmatice. Este vorba de încercarea, pe de o parte, de a situa dezvoltarea teatrului în secolul XX într-o perspectivă care se inspiră din evoluţiile, după cum se ştie, încă greu de încadrat în categorii, ale teatrului nou şi celui mai nou; pe de altă parte, de a sluji *înţelegerii teoretice şi verbalizării experienţei* la care ne supune acest teatru din zilele noastre, adeseori dificil, şi de a stimula astfel perceptibilitatea lui precum şi discuţiile despre el. Căci iată un lucru ce nu poate fi negat: este adevărat că noile forme de teatru au marcat în chip evident opera câtorva dintre cei mai importanţi regizori ai timpului, că ele şi-au găsit un public, mai mult sau mai puţin numeros, de cele mai multe ori mai degrabă tânăr, care s-a reunit şi se reuneşte în jurul unor instituţii precum Mickerytheater, Kaaitheater, Kampnagel, ori Mousonturm şi TAT în Frankfurt, ori Hebbeltheater, Szene Salzburg şi altele; ele au entuziasmat o serie de critici şi unele dintre principiile lor estetice au reuşit să se "aciueze" (chiar dacă, de cele mai multe ori, într-o formă diluată) în *establishment*-ul teatral. Cu toate astea, la majoritatea covârşitoare a publicului care aşteaptă de la teatru – *grosso modo* vorbind – ilustrarea textelor clasice, care poate că mai acceptă sceno-

grafia "modernă", dar este abonat la o fabulă inteligibilă, la coerența sensului, la autoafirmarea culturală şi la sentimentele teatrale aferente, formele teatrale postdramatice ale unor Wilson, Fabre, Schleef sau Lauwers – ca să-i numim numai pe câțiva dintre oamenii de teatru care s-au bucurat de un grad înalt de afirmare – beneficiază de prea puțină înțelegere. Dar şi acelora care sunt convinşi de autenticitatea artistică şi de statura unui astfel de teatru le lipseşte în mare măsură instrumentarul conceptual cu ajutorul căruia să-şi formuleze percepțiile. Lucrul acesta devine sesizabil prin predominanța criteriilor eminamente negative. Teatrul nou, auzim şi citim adeseori, nu este asta, nici aia şi nici cealaltă, dar categoriile şi cuvintele pentru determinarea pozitivă şi chiar şi numai pentru descrierea a ceea ce ar putea fi el lipsesc în mare măsură. Studiul de față doreşte să fie util în această direcție şi totodată să încurajeze, în teatrul propriu-zis, acele moduri de lucru care se sustrag convenției a ceea ce este sau trebuie să fie teatrul.

În acelaşi timp, eseul acesta îşi propune să uşureze orientarea în peisajul atât de pestriț al noului teatru. Multe lucruri sunt schițate succint şi ele şi-ar atinge scopul chiar dacă n-ar face decât să motiveze nişte analize ulterioare mai detaliate. O "panoramă" cuprinzătoare a noului teatru, cu toate varietățile sale, este desigur imposibilă, şi asta nu numai din motivul pragmatic că diversitatea lui ar fi aproape cu neputință de delimitat. Cercetarea vizează, ce-i drept, "teatrul zilelor noastre"[6], dar numai ca încercare de circumscriere teoretică a ceea ce este necesar pentru recunoaşterea specificității lui. Este luată în considerare numai o parte din teatrul ultimilor treizeci de ani. Nu e vorba numai de un raster teoretic, în care să-şi găsească locul absolut orice, indiferent dacă estetica respectivă atestă contemporaneitate sau duce mai departe, cu mult meşteşug, modele mai vechi. Estetica idealistă clasică dispunea de conceptul "ideii": schiță a unui întreg noțional, ce le permite detaliilor să se concretizeze (să crească unul dintr-altul) în vreme ce acestea se desfăşoară în acelaşi timp în "realitate" şi în "noțiune". Fiecare etapă istorică a unei arte a putut fi astfel tratată de Hegel ca manifestare concretă şi specifică a ideii de artă, fiecare operă de artă ca formă specifică de concretizare a spiritului obiectiv al unei epoci sau ca "formă de artă". Idealismului, ideea unei epoci sau aceea a unei condiții istorice a lumii

i-a oferit o cheie unificatoare ce permitea localizarea istorică şi sistematică a artei. Atunci când încrederea în atari construcţii – de pildă, a Teatrului cu majusculă, a cărui manifestare specifică ar fi apoi teatrul unei anumite epoci – a dispăurt, pluralismul fenomenelor ne obligă să recunoaştem imprevizibilul şi "abruptul" invenţiei, cu momentul ei ce nu poate fi derivat din nimic.

În acelaşi timp, multitudinea eterogenă face să se clatine certitudinile metodologice care ar trebuie să facă posibilă afirmarea unor cauzalităţi de amplă cuprindere în evoluţia artei. Problema, acum, e să acceptăm coexistenţa unor concepţii teatrale divergente, în cadrul căreia nici uneia dintre paradigme nu-i revine un rol "dominant". Prin urmare, am putea – aceasta este o consecinţă imaginabilă – să ne mulţumim cu o reprezentare aditivă, care i-ar permite fiecăreia dintre varietăţile noului teatru să aibă parte de o tratare adecvată, cel puţin la suprafaţă. Numai că limitarea la o listare istorică-empirică atomizantă a tot ceea ce există nu este în măsură să satisfacă. Ea nu ar fi decât transpunerea, asupra prezentului, a acelui punct de vedere modest, conform căruia totul, pentru simplul motiv că a existat vreodată, este *eo ipso* demn de preocuparea noastră.Teatrologia nu are voie să se apropie de propriul ei prezent privindu-l deja cu ochi de arhivar. Din această cauză se pune problema unei ieşiri din această dilemă sau a unei atitudini faţă de ea. Demersul academic nu rezolvă decât în aparenţă dificultăţile ce rezultă din dispariţia unor modele de ordine istorică şi estetică de mare cuprindere: de cele mai multe ori, prin scindarea în specializări pedante, care bineînţeles că nu pot fi în sine nimic altceva decât demersuri prin care să se ia act de o serie de date ambalate din ce în ce mai pretenţios. Nici măcar pentru eforturile teoretizante din domeniile învecinate, ele nu mai prezintă interes şi sunt cu atât mai puţin un punct de sprijin. Un alt răspuns constă în faptul că teatrologia mizează pe atât de mult invocata interdisciplinaritate. Oricât ar fi de importante impulsurile care iau naştere din această orientare, se cuvine totuşi constatat faptul că, tocmai sub semnul abordării interdisciplinare, apare frecvent tendinţa ca, în numele unei ample strategii de clasificare (şi acoperind, în numele interdisciplinarităţii, suprafeţe din ce în ce mai mari), să se escamoteze motivul şi prilejul propriu-zis al teoretizării: experienţa estetică însăşi, cu caracterul ei,

deloc protejat şi câtuşi de puţin asigurat, de experiment ca factor perturbator.

Dacă nu vrem să ne conformăm transformării gândirii asupra artei într-o clasificare şi arhivare deopotrivă de lipsite de sens, ne rămâne o cale dublă. Pe de o parte, în sensul lui Peter Szondi, alcătuirile artistice şi formele practice de artă devenite reale se cuvine să fie citite ca răspunsuri la întrebări ale artei, ca reacţii devenite manifeste la probleme de reprezentare cu care este confruntat teatrul. În sensul acesta, noţiunea "post*dramatic*" – spre deosebire de "epocala" categorie de "postmodern" – se referă la un mod concret de a pune o problemă de estetică teatrală: Heiner Müller poate să constate că îi este greu să se mai exprime în forma dramatică în general. Pe de altă parte, este solicitată o anume încredere (controlată) în reacţia personală, cum spunea Adorno: "idiosincratică". Acolo unde teatrul provoca "emoţie intensă" prin entuziasm, înţelegere, fascinaţie, simpatie sau lipsa de înţelegere tensionată (nu paralizantă), teritoriul desemnat prin tipul acesta de experienţe era măsurat cu prudenţă. Numai în decursul explicării înseşi va fie nevoie să se dea seama, parţial, în legătură cu criteriile conducătoare.

Secrete de producţie ale teatrului dramatic

Timp de secole întregi, în teatrul european domnise o paradigmă care se deosebeşte semnificativ de tradiţiile teatrale extraeuropene. În vreme ce, de exemplu, Kathakali-ul indian sau Teatrul No japonez sunt structurate cu totul altfel şi se compun în esenţă din dans, cor şi muzică, din acţiuni ceremoniale stilizate în cel mai înalt grad, din texte narative şi lirice, în Europa, teatrul însemna reprezentarea, pe scenă, a unor discursuri şi fapte prin jocul dramatic mimetic. Pentru a desemna acea tradiţie căreia propriul său teatru epic, un "teatru al erei ştiinţifice", urma să-i pună capăt, Brecht a ales noţiunea de "teatru dramatic". Această noţiune poate să desemneze, într-un sens mai larg (care cuprinde şi cea mai mare parte din propria operă a lui Brecht), sâmburele tradiţiei teatrale europene din epoca modernă. Există, în ea, o combinaţie de motive în parte inconştiente, în parte presupuse ca fiind de la sine înţelese, care adeseori încă mai sunt privite ca fiind în mod categoric constitutive pentru

"Teatru". Teatrul este conceput îndeobşte ca *teatru al dramei.* Dintre momentele lui teoretizate în mod conştient fac parte şi categoriile "imitaţie" şi "acţiune", precum şi faptul că ele aparţin automat şi în egală măsură aceluiaşi tot. Ca un motiv înrudit cu acestea, mai degrabă inconştient, al concepţiei clasice despre teatru, poate fi scoasă în evidenţă încercarea de a forma sau consolida, prin teatru, o comunitate în care publicul şi scena sunt unite emoţional şi mental. "Katharsis", acesta este numele amânat, dat de teorie acestei funcţii estetice nicidecum primare a teatrului: provocarea de re-cunoaştere şi apartenenţă emoţională prin intermediul afectelor reprezentate prin dramă şi în spaţiul teatrului şi transmise spectatorilor. Aceste trăsături nu pot fi desprinse de "teatrul dramatic", paradigmă a cărei semnificaţie depăşeşte cu mult importanţa unei simple ordini ţinând de poetica genurilor.

Teatrul dramatic se situează sub dominaţia textului. În teatrul epocii moderne, reprezentaţia a fost în mare măsură declamaţie şi ilustrare a dramei scrise. Chiar şi acolo unde se adăugau ori chiar dominau muzica şi dansul, "textul" a rămas determinant în sensul de *totalitate* narativă şi ideatică asumabilă. În ciuda importanţei din ce în ce mai mari pe care *dramatis personae* o câştigă prin repertoriul gesticii corporale, al mişcării şi al mimicii expresiei sufleteşti, fiinţa omenească a continuat şi în secolele al optsprezecelea şi al nouăsprezecelea să se definească în primul şi-n primul rând prin discursul ei. La rândul lui, textul a rămas centrat pe funcţia lui de text împărţit pe roluri. Corul, povestitorul, interludiile, teatrul în teatru, prologul şi epilogul, aparteul şi alte deschideri de mii de ori mai subtile ale cosmosului dramatic, în final repertoriul brechtian de moduri de joc ale epicului, au putut fi introduse în dramă ori i-au putut fi adăugate, fără ca acestea să distrugă modul specific de trăire, de către public, a teatrului dramatic. Dacă şi în ce măsură vor fi fost eficiente, în textura dramatică, formele limbajului liric, în ce măsură îşi vor fi găsit aplicaţia dramaturgiile epice – întrebările acestea nu joacă un rol principial: Drama, cu majusculă, a izbutit să-şi înglobeze toate astea fără să-şi diminueze în vreun fel caracterul dramatic.

Oricât de mult ne-am întreba în ce măsură şi în ce mod se lăsa publicul secolelor trecute pradă "iluziilor" pe care i le ofereau trucurile

scenice, costumele şi culisele: teatrul dramatic consta în crearea de iluzii. El voia să construiască un *cosmos fictiv* şi să reprezinte "scândurile care înseamnă lumea" ca scânduri care reprezintă lumea – abstractizat, dar cu scopul de a determina fantezia şi empatia spectatorilor să trăiască *iluzia*. Pentru o astfel de iluzie, nu este necesar ca reprezentarea să fie completă, nici măcar continuitatea reprezentării nu e necesară, important însă este principiul că, în teatru, ceea ce ai perceput poate fi raportat la o lume, iar asta înseamnă la o totalitate. Integralitate, iluzie, reprezentare a unei lumi – toate acestea sunt subalterne modelului "dramă", în timp ce, dimpotrivă, teatrul dramatic afirmă prin forma sa integralitatea ca model al realului. Teatrul dramatic îşi găseşte sfârşitul atunci când aceste elemente nu mai reprezintă principiul ordonator, ci numai şi numai o variantă posibilitate a artei teatrale.

Cezura societății mediilor

Este foarte răspândită concepția conform căreia, începând din anii şaizeci, toate formele experimentale îşi au modelele în era avangardelor istorice. Studiul de față porneşte de la convingerea că cezura, fără îndoială, profundă, pe care au reprezentat-o avangardele istorice de pe la 1900, a păstrat totuşi în mare măsură ceea ce era esențial în "teatrul dramatic", în ciuda tuturor înnoirilor revoluționare: noile forme teatrale care luau naştere atunci slujeau în continuare reprezentării, acum modernizate, a unor lumi textuale, ele încercau chiar să salveze textul şi adevărurile lui de deformările produse de o practică teatrală devenită convențională, ele nu puneau decât în mică măsură sub semnul întrebării modelul consacrat de reprezentație şi de comunicare teatrală. Cu siguranță, mijloacele scenice ale lui Meyerhold generau o distanță extremă față de piesele jucate, totuşi, acestea sunt oferite ca un întreg coerent. Fără îndoială că revoltații teatrului o rup cu aproape toată tradiția, dar, chiar şi atunci când recurg la mijloace scenice care abstractizează şi creează distanță, ei păstrează demersul mimetic al unei acțiuni în teatru. Dimpotrivă, în cursul răspândirii şi apoi al atotprezenței *mediilor* în viața cotidiană, începând din anii 70, se ajunge la apariția unei noi forme de discurs teatral, o formă polimorfă, care este desemnată aici drept teatru

postdramatic. Ceea ce nu înseamnă că importanța istorică deschizătoare de drum a revoluției artistice şi teatrale de la începutul secolului douăzeci este negată – mai mult, un segment aparte va fi dedicat anume formelor premergătoare, premiselor şi anticipărilor teatrului postdramatic. Cu toate astea, oricât de mare ar fi asemănarea formelor de exprimare, trebuie să ținem seama de faptul că aceleaşi mijloace îşi pot modifica radical însemnătatea în contexte diferite. Limbajele formale elaborate începând cu avangarda istiorcă devin, în teatrul postdramatic, un arsenal de gesturi expresive al cărui scop e să ofere un răspuns al teatrului la schimbările produse în comunicarea socială în condițiile tehnologiei informaționale generalizate.

Faptul că, în prezentul demers de delimitare a unui nou continent teatral cu alte criterii, valori şi moduri de operare a apărut şi necesitatea de a degaja critic o serie de implicații "negândite" ale acelor elemente care continuă şi astăzi să determine modul obişnuit de înțelegere a teatrului, e privit ca un binevenit efect secundar al cercetării de față. Pe lângă critica aceasta întreprinsă asupra evidențelor, destul de dubioase la o privire mai atentă, ale discursului teoretic despre dramă, este necesară afirmarea energică a unui concept de teatru postdramatic în contradicție cu aceste evidențe aparente. Elaborată pentru definirea unui fenomen al prezentului, ea face ca, retroactiv, să iasă şi mai pregnant în evidență şi aspectele „non-dramatice" ale teatrului din trecut. Esteticile nou apărute fac să apară într-o lumină schimbată ambele: atât formele teatrale mai vechi, cât şi conceptele teoretice menite a le explica. Negreşit: la afirmarea unor cezuri în istoria unei forme artistice este nevoie de prudență, mai cu seamă atunci când acestea sunt de dată recentă sau cât se poate de recentă. Ar putea exista pericolul ca însemnătatea cotiturii postulate aici să fie supraevaluată: distrugerea fundamentelor teatrului dramatic – valabile, orice s-ar spune, timp de secole –, transformarea radicală a actului scenic în lumina echivocă a culturii mediatice. Dar pericolul opus, acela de a vedea, în ceea ce e nou, tot mereu numai varianta cunoscută a vechiului, pare – cu atât mai mult în domeniul academic – mai amenințătoare şi capabilă să ducă la erori de înțelegere mult mai dezastruoase.

Nume

Lista care urmează oferă un fel de *panoramă* a teritoriului cercetat şi care se prezintă aici sub numele de teatru postdramatic. Este vorba despre un fenomen dintr-o specie extrem de eterogenă, de practicieni ai teatrului celebri în toată lumea, precum şi de companii aproape necunoscute în afara unui cerc restrâns. Fiecare cititor va adăuga o listă de o lungime diferită la numele care îi sunt deja cunoscute. Nu în toate cazurile, „opera" lor întreagă, în măsura în care această noţiune poate fi aplicată la regizori, companii de teatru, montări şi acţiuni teatrale, poate fi privită ca postdramatică. Nu toate vor fi discutate pe larg în această carte. În acest sens, dintr-un "namedropping" – din toate punctele de vedere incomplet – al teatrului postdramatic, fac parte: Robert Wilson, Jan Fabre, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Einar Schleef, Jürgen Manthey, Achim Freyer, Klaus Michael Grüber, Peter Brook, Anatoli Vasiliev, Robert Lepage, Elizabeth Lecompte, Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, William Forsythe, Meredith Monk, Anne Teresa de Keersmaeker, Meg Stuart, En Knap, Jürgen Kruse, Christof Nel, Leander Haußmann, Frank Castorf, Uwe Mengel, Hans-Jürgen Syberberg, Tadeusz Kantor, Eimuntas Nekrosius, Richard Foreman, Richard Schechner, John Jesurun, Theodoros Terzopoulos, Giorgio Barberio Corsetti, Emil Hrvatin, Silviu Purcărete, Tomaz Pandur, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Saburo Teshigawara, Tadashi Suzuki. Îşi mai au locul, aici, numeroase teatre de acţiune, artişti de performance, happenninguri şi stiluri teatrale inspirate de happenning. Hermann Nitsch, Otto Mühl, Wooster Group, Survival Research Laboratory, Squat Theatre, The Builders Association, Magazzini, Falso Movimento, Thetregroep Hollandia, Theatergroep Victoria, Matschappej Discordia, Theater Angelus Novus, Hotel Pro Forma, Serapionstheater, Bak-Truppen, Remote Control Productions, Ts Stan, Suver Nuver, La Fura dels Baus, DV 8 Physical Theatre, Forced Entertainment, Station House Opera, Théâtre de Compilicité, Teatro Due, Societas Raffaello Sanzio, Théâtre du Radeau, Akko-Theatre, Gob Squad. Nenumărate companii de teatru, proiecte şi spectacole mici, mijlocii şi mari, care au o legătură cu unul sau mai multe dintre „limbajele teatrale" indicate de numele enumerate.

Oameni de teatru mai tineri precum Stefan Pucher, Helena Waldmann, René Pollesch, Michael Simon. Autori a căror operă este cel puțin în parte înrudită cu paradigma postdramatică: în spațiul de expresie germană ar fi în orice caz Heiner Müller, Rainald Goetz, Şcoala de la Viena, Bazon Brock, Peter Handke, Elfriede Jelinek...

Paradigmă

În peisajul teatral al ultimelor decenii, seria de fenomene care problematizează, cu consecvență estetică şi abundență inventivă formele tradiționale ale dramei şi ale teatrului „ei", par să ne îndreptățească să vorbim despre o nouă *paradigmă a teatrului postdramatic.* În acest context, paradigmă este un termen ajutător pentru a indica granița negativă comună dintre o serie de varietăți, cât se poate de diferite între ele, ale teatrului postdramatic şi acelea ale teatrului dramatic. Aceste producții teatrale devin paradigmatice şi prin faptul că, deşi nu sunt întotdeauna salutate cu entuziasm, sunt totuşi în mare măsură recunoscute ca mărturii autentice ale acestor vremuri şi desfăşoară propria lor putere de a stabili repere. Noțiunea de paradigmă nu trebuie să promoveze iluzia că arta ar putea, asemenea ştiinței, să se lase constrânsă să intre în logica dezvoltării şi schimbării de paradigme. Ar fi cât se poate de uşor ca, atunci când se discută momente stilistice postdramatice, să se recurgă tot mereu la acelea în care noul teatru coexistă cu teatrul dramatic promovat de tradiție şi care continuă să existe. La apariția unei noi paradigme, structurile şi trăsăturile stilistice "viitoare" apar aproape inevitabil amestecate cu acelea tradiționale. Dacă, atunci când se confruntă cu aceste mixturi, cunoaşterea s-ar mulțumi cu simpla inventariere a şirului pestriț costumat de stiluri şi varietăți, ea nu ar cuprinde acele procese care sunt de fapt productive, dar a căror eficiență se manifestă subteran. Fără reliefarea trăsăturilor stilistice concretizate de fiecare dată doar impur, acestea nici măcar nu ar ieşi în evidență. De exemplu, fragmentarea narațiunii, eterogenitatea stilistică, elementele hipernaturaliste, groteşti şi neoexpresioniste care sunt caracteristice teatrului postdramatic le întâlnim şi în reprezentații care cu toate acestea aparțin modelului teatrului dramatic. Singură constelația elementelor este aceea care decide la urmă

dacă un moment stilistic se cuvine a fi citit în contextul unei estetici dramatice sau postdramatice. Ceea ce e sigur e faptul că, astăzi, ar fi de negândit un Lessing care ar dezvolta dramaturgia specifică unui teatru postdramatic. Teatrul proiectării de sens şi al sintezei şi, odată cu el, şi posibilitatea unei interpretări sintetizante a dispărut. Posibile sunt numai răspunsuri ce rămân la stadiul de 'work in progress', bâlbâite, perspective parţiale şi nicidecum sfaturi, cu atât mai puţin instrucţiuni. Misiunea teoriei este aceea de a găsi termenii ce descriu acest teatru existent, iar nu de a-l postula ca normă.

Postmodern şi postdramatic

Pentru teatrul din acel interval de timp care interesează aici – în mare, din anii 70 până în anii 90 – s-a statornicit noţiunea de *teatru postmodern.* Acesta poate fi "sortat" în diverse moduri, de pildă: teatru al deconstrucţiei, teatru multimediatic, teatru restaurativ tradiţionalist/convenţional, teatru al gesturilor şi al mişcărilor. Dificultatea de a cuprinde "epocal" un teritoriu atât de vast e atestată de numeroase cercetări care încearcă să caracterizeze "teatrul postmodern" de după 1970 printr-o listă lungă şi impresionantă de trăsături caracteristice: ambiguitate, celebrează arta ca ficţiune, celebrează teatrul ca proces, discontinuitate, eterogenitate, non-textualitate, pluralism, are mai multe coduri, subversiune, orice tip de spaţiu, perversiune, actorul ca temă şi personaj principal, deformare, textul folosit doar ca material pentru fundaţie, deconstrucţie, textul considerat ca autoritar şi arhaic, *performance*-ul ca o a treia ipostază între dramă şi teatru, anti-mimetic, se opune interpretării. Teatrul postmodern ar fi lipsit de discurs, în schimb ar fi dominat de meditaţie, gestualitate, ritm, ton. La toate astea se adaugă forme nihiliste şi groteşti, spaţiu gol, tăcere. Oricât de bine ar reuşi aproape fiecare dintre aceste cuvinte-cheie să atingă ceva real din noul teatru, ele nu pot fi concludente nici luate separat (multe dintre ele – ambiguitate, se opune interpretării, mai multe coduri – se potrivesc în mod evident la fel de bine şi unor forme mai vechi de teatru), nici luate laolaltă; ele nu oferă mai mult decât nişte sintagme la modă care în mod necesar rămân foarte generale (deformare) ori denumesc nişte tendinţe

cât se poate de eterogene (perversiune, subversiune). Unele dintre ele te ispitesc să le contrazici: bineînțeles că în teatrul postmodern există "discurs". El este exceptat la fel de mult ca şi oricare altă practică artistică de la procesul de evoluție care face ca, în epoca modernă, analiza, "teoria", reflecția şi autoreflecția artei să pătrundă în artă într-o proporție necunoscută înainte. Teatrul postdramatic nu cunoaşte numai spațiul gol, ci şi pe acela supra-plin; el poate să fie într-adevăr "nihilist" şi "grotesc" – dar tot aşa este şi "King Lear". Proces/caracter heterogen/pluralism sunt şi ele valabile pentru întreg teatrul – pentru cel din clasicism, din epoca modernă şi cea "postmodernă". Când Peter Sellars a pus în scenă "Ajax" în 1986, "Perşii" în 1993, dar şi cu prilejul originalelor sale montări cu operele lui Mozart, el a fost numit "postmodern" numai şi numai pentru faptul că a adus, riguros şi lipsit de respect, materialul clasic în lumea cotidiană din zilele noastre.

Alegerea termenului

Noțiunea şi tema de teatru postdramatic au fost aduse în discuție cu ani în urmă chiar de autorul acestei cărți şi ele au fost preluate şi de alții, astfel încât chiar şi numai pentru acest motiv se cuvenea să se rămână la această formulare. Studiul de față abordează întrebări care, la confruntarea dintre discursul "predramatic" al tragediei atice şi teatrul "postdramatic" contemporan au fost doar sugerate[7]. Richard Schechner a aplicat în treacăt cuvântul "postdramatic" la happenning[8], într-un sens înrudit, dar care se abate de la acela accentuat aici – el vorbeşte o dată de "postdramatic theatre of happennings" şi, la fel de *en passant,* cu referire la Beckett, Genet şi Ionesco, într-un mod puțin paradoxal despre "postdramatic drama"[9], în care "matricea generativă" nu mai este "story"-ul, ci ceea ce Schechner numeşte joc ("game") – desigur, în cadrele structurii "dramatice", în sensul folosit de noi, al ficțiunii şi situației scenice. Cu privire la texte mai noi pentru teatru, s-a vorbit, după cum s-a menționat, despre "textul de teatru care nu mai este dramatic", dar o încercare de a evalua *teatrul* nou în multitudinea mijloacelor sale teatrale de o manieră mai detaliată, în lumina esteticilor postdramatice, lipseşte deocamdată.

Se pot menționa o serie întreagă de alte cauze care constituie argumente în favoarea termenului "postdramatic" – fără ca acestea să aibă de suferit în confruntarea cu scepticismul lesne de înțeles vizavi de structuri lexicale ce conțin prefixul "post". (Heiner Müller a afirmat o dată că nu cunoaşte decât un singur poet postmodern: August Stramm – acela lucra la poştă.*

Dar scepticismul acesta pare mai justificat în cazul conceptului de postmodernism, care îşi arogă pretenția de a produce o definiție a unei epoci în întregul ei. Multe dintre trăsăturile practicii teatrale care e numită postmodernă – de la popularitatea, aparentă ori reală, a mijloacelor şi formelor citate până la folosirea fără reținere a cuplării unor tăsături stilistice eterogene, de la "teatrul imaginilor" şi până la *mixed media,* multimedia şi *performance* – atestă o abdicare de principiu mai degrabă de la tradițiile formei dramatice, nicidecum de la modernism. Acelaşi lucru este valabil pentru numeroase texte prevăzute cu eticheta "postmodern", de la Heiner Müller la Elfriede Jelinek. Atunci când desfăşurarea unei poveşti, cu logica ei internă, nu mai constituie centrul, atunci când compoziția nu mai e percepută ca o calitate organizatorică, ci ca "manufactură" altoită artificial, ca lipsă doar aparentă de acțiune care, asemenea celei care-l scârbea pe Adorno la produsele industriei culturale, nu serveşte decât unor clişee, teatrul se confruntă în mod concret cu întrebarea referitoare la posibilitățile de dincolo de dramă, şi nu neapărat de dincolo de modernism. Într-o convorbire cu Horst Laube, pe la mijlocul anilor 70, Heiner Müller spunea: "Brecht considera că teatrul epic nu ar fi deloc cu putință, că el ar fi posibil abia atunci când ar lua sfârşit perversiunea de a transforma un lux într-o profesie – constituirea teatrului din despărțirea scenei de sală. Abia atunci când lucrul acesta e anulat, în orice caz ca tendință, abia atunci e cu putință să se facă teatru cu un minimum de dramaturgie, aşadar aproape fără dramaturgie. Şi tocmai despre asta ar fi vorba acum: Să se elaboreze un teatru fără efort. Când mă duc la teatru, observ că mi se pare tot mai plictisitor să urmăresc o seară întreagă o singură desfăşurare a acțiunii. De fapt, lucrul acesta nu mă mai interesează. Dacă, în primul tabloul, începe o acțiune

* Joc de cuvinte: În germană, „Post" înseamnă poştă. (n. tr.)

şi într-al doilea e continuată o cu totul altă acțiune şi pe urmă începe o a treia şi o a patra, e distractiv, e plăcut, dar nu mai avem de-a face cu piesa perfectă."[10] În acelaşi context, Heiner Müller deplânge faptul că metoda colajului nu este încă destul de folosită în teatru. În vreme ce marile teatre, aflate sub presiunea normelor obişnuite ale industriei de divertisment, au tendința de a nu îndrăzni să se abată de la consumul, deloc problematic, al fabulei, există noi estetici teatrale cosecvente care practică abdicarea de la unica acțiune a dramei şi de la perfecțiunea ei, fără ca lucrul acesta să însemne o abdicare de la modernism *per se.*

Tradition and the postdramatic Talent

Adjectivul "postdramatic" denumeşte un teatru care găseşte prilejul de a opera dincolo de dramă, într-un timp situat "după" ce a expirat valabilitatea paradigmei dramă în teatru. Nu este vorba despre: negarea abstractă, simpla întoarcere a privirii de la tradiția dramei. "După" dramă înseamnă că ea continuă să trăiască – oricât ar fi de slăbită, de falimentară – şi anume ca structură a teatrului "normal": ca aşteptare a unei mari părți a publicului, ca fundament al multora dintre modalitățile lui de reprezentare, ca normă funcționând quasi-automat a drama-turgiei sale. Müller îşi numeşte textul său postdramatic "Descrierea unui tablou"[11] un peisaj "dincolo de moarte" şi "explozie a unei amintiri într-o structură dramatică dispărută". Asta descrie teatrul postdramatic: deşi material dispărut, membrele sau crengile organismului dramatic sunt încă prezente şi alcătuiesc spațiul unei amintiri "care porneşte la drum" în dublu sens. Şi prefixul "post-" , în termenul post-modern, unde este mai mult decât un jeton, atrage atenția asupra faptului că o cultură sau o practică culturală a ieşit din orizontul bineînțeles valabil, până atunci, al modernismului, dar se mai află încă într-o relație oarecare cu el – de negare, de declarație de război, de eliberare, poate şi numai de deviere şi de explorare ludică a ceea ce este cu putință dincolo de acest orizont. Astfel, poate să fie vorba despre un teatru post-brechtian, care nu mai are deja nimic în comun cu Brecht, ci care se ştie afectat cumva de pretențiile şi întrebările vizavi de teatru, sedimentate în opera lui Brecht, dar care nu mai poate să accepte răspunsurile lui Brecht.

Teatrul postdramatic cuprinde aşadar prezentul/reluarea/acțiunea continuată a unor estetici mai vechi, aşadar, a unora care îşi luaseră deja mai demult rămas bun de la ideea dramatică în planul textului sau în acela al teatrului. De altfel, arta nu poate nicidecum să evolueze fără să se raporteze la forme mai vechi. Întrebarea care se pune se referă doar la nivelul acestei raportări, la conştiența ei, la caracterul ei explicit şi la modul ei specific. În egală măsură se cuvine să deosebim şi recursul la elemente mai vechi în crearea noului de (falsa) aparență de valabilitate a „normelor" tradiționale ori de nevoia de ele. E posibil ca firmația cum că teatrul postmodern are nevoie de norme clasice pentru a-şi afirma identitatea[12] – pe calea delimitării polemice de ele – să se bazeze pe confundarea privirii din afară cu logica estetică internă. Fiindcă, adeseori, mai degrabă discursul critic *despre* teatrul nou este acela care se refugiază într-un astfel de recurs. În realitate, sunt greu de abandonat *noțiunile* clasice care au transformat puterea tradiției în norme estetice. E drept că adeseori noua practică teatrală se afirmă în conştiința publică prin delimitare polemică față de tradiția consacrată şi deşteaptă astfel aparența cum că şi-ar datora identitatea normelor clasice. Dar provocarea singură nu ajunge să producă formă, chiar şi arta provocator-negatoare trebuie să producă noul prin propriile ei forțe şi nu să-şi câştige legitimitatea proprie din negarea normelor clasice.

Noul, avangarda

În acest studiu se vorbeşte mult despre "noul teatru" şi pentru a denumi formele de teatru ale ultimelor decenii, chiar dacă acestea corespund doar în parte paradigmei postdramatice. Însuşi conceptul noului teatru se află în circulație de multă vreme. Începând din anii 50 s-a vorbit deja aproape cronic despre "théâtre nouveau", despre "new theatre". Michel Corvin şi-a publicat cartea "Le théâtre nouveau" pe la începutul anilor 60, Geneviève Serreau a scris deja în 1966 o "Histoire du nouveau théâtre". Mai puțin interesantă chiar decât critica la care te provoacă vagul termenului este reflecția asupra încrâncenării lui: un termen ce atestă sentimentul despărțirii de ceva care s-a "învechit", prin forme care arată spre un viitor şi care îşi află deci conținutul mai mult în ceea ce

proiectează, în ceea ce aduc în orizontul imaginabilului decât în ceea ce le reuşeşte ca "operă". Ceea ce contează, în materie de artă, este întotdeauna teritoriul spre care ea a *deschis* accesul, nu atât ceea ce a realizat. Adorno a punctat pe bună dreptate ideea că toate operele de artă importante rămân de fapt doar "indicaţii" pentru opere de artă reuşite. Serile de teatru ieşite din comun entuziasmează mai mut ca *promisiune,* decât ca îndeplinire a ei. În ceea ce tocmai se petrece, experienţa estetică înregistrează străfulgerarea a "altceva", întrezăreşte o posibilitate, care încă nu s-a materializat, reţine, utopic, constituţia a ceva indefinit, dar anunţat.

Noi nu-i asociem termenului de "nou" nici patosul care îi este propriu de la "Novum Organum" al lui Bacon şi până la "Noua artă a actorului" a lui Brecht, nici subtonul critic care vibrează în termenul "filosofi noi" – care, prin intermediul acestei denumiri, sunt denunţaţi a nu fi cu adevărat noi sau, în cel mai bun caz, noi în contextul modei. Şi abia dacă mai are emfaza pe care o avea la Adorno, care numea noul o *invariantă* a întregii modernităţi. Dimpotrivă, el nu face decât să indice că, în aşa-numitul teatru "exeprimental" (şi asta, o formulă care, sub aparenţa laudei, are menirea să mai marginalizeze o dată în plus marginalul), a luat naştere cu adevărat ceva nou, chiar dacă rădăcinile acestui ceva nou se află desigur mai departe în urmă, înainte de revoltele şi începuturile anilor 60 şi 70. (Mai cu seamă trebuie evitată judecata greşită cum că fenomenele teatrale ale anilor nouăzeci ar fi fost generate, direct sau indirect, de frământările politice de pe la 1989, de "răsturnare".) Odată cu termenul "postdramatic", această noutate este concepută într-una din perspectivele sale de estetică teatrală.

Contextul este asemănător şi atunci când se vorbeşte despre teatrul de avangardă. Dar noţiunea de avangardă trebuie abordat cu scepticism, deoarece, abstracţie făcând de conotaţia belicoasă a termenului, este dificil să acceptăm implicaţiile sale referitoare la o *linie* clară a progresului, o linie cu avangardă, ariergardă şi una dintre cele mai recente direcţii de marş aparent cunoscute. Spre deosebire de conceptul de "teatru postdramatic", termenul, folosit ocazional, de "teatru teatral" nu prea deschide (abstracţie făcând de tautologia deloc frumoasă) un câmp de tensiune, în schimb suspendă problema prin faptul că-i găseşte un

nume. În vreme ce teatrul, a cărui ființă ("teatrală") nu este determinată dinainte, ci evoluează şi se modifică de-a lungul istoriei şi se cere determinată din nou într-o situație de după dramă, termenul de "teatru teatral" constrânge această practică artistică să nu facă altceva decât să-şi găsească tot mereu esența ei în fond prederminată. Nesatisfăcător rămâne şi demersul lui Christopher Innes, care, în maniera în care prezintă avangarda, orientându-se deloc întâmplător mai mult după componenta ei literară decât după teatru, reduce diferitele mişcări avangardiste la ideea unui soi de "primitivism", le suspectează de o idealizare a primitivului şi elementarului şi de reîntoarcere la modele arhaice, fără să refleceteze asupra mutației radicale în planul semnificației pe care astfel de modele le suferă în practica estetică în condițiile jocului teatral.[13] Avangarda este un concept care a răsărit chiar din gândirea erei moderne şi are urgentă nevoie de revizuire. Fie că ridici în slăvi avangarda, fie că îi ateşti un eşec sever: privirea, din perspectiva sfârşitului de secol douăzeci, trebuie să conceapă teatrul altfel şi, mai ales, independent de modul în care artele şi curentele se înțeleg pe ele însele, cu toate erorile aferente.

Mainstream şi experiment

Teatrul postdramatic este legat fundamental, dar nu exclusiv, de domeniul teatrelor care cultivă experimentul şi sunt dispuse să-şi asume riscuri estetice. Granița dintre teatrele "consacrate" şi scena "avangardei" este în mare măsură reală, dar, în această lucrare, vor fi menționate tot mereu şi fenomene ce țin de cele dintâi, în măsura în care ele sunt capabile să arunce o lumină asupra paradigmei postdramatice. Accentuarea formelor experimentale de teatru nu implică un verdict legat de calitate: Este vorba de un demers analitic dedicat unei idei schimbate despre teatru, nu de prețuirea unor realizări artistice anume. Şi în apele *mainstream*-ului înoată peşti minunați, după cum şi în subsolurile avangardei se întâmplă să cadă tencuiala de pe pereți. Şi apoi, în instituțiile noului teatru există un conformism al avangardei care poate să fie la fel de lipsit de viață ca şi cel mai mort "teatru mort", în accepția lui Peter Brook. Cu toate astea, ar trebui să fie lesne de remarcat faptul că, în acest context, teatrul din

mainstream nu ajunge în prim-plan decât de la caz la caz. Acesta îşi însuşeşte – de regulă, cu o întârziere cuviincioasă – noul vocabular formal, de cele mai multe ori, însă, îl şi dezamorsează în dauna impulsului vital eficient care îşi are sălaşul în ele. (Funcția muzeală a teatrului, legitimă în anumite limite, nu face obiectul prezentei dezbateri.) Aducerea în discuție a unor teatre mici, adeseori cunoscute doar unui public specializat, precum şi a concepțiilor lor teatrale fundamental modificate, nu înseamnă în toate cazurile că aici s-a produs o "artă" mai importantă decât aceea creată de celebritățile lumii teatrale. Înseamnă doar că, pentru descrierea mutațiilor pe care le-au cunoscut, subteran, formele de receptare, ele sunt mai simptomatice şi, prin influența exercitată asupra altor practicieni ai teatrului, şi mai influente decât majoritatea producțiilor din teatrele consacrate care, ca să folosim o formulă radicală, se supun motto-ului: teatrul cel mai de succes al secolului XX este teatrul secolului XIX. *Schisma dintre succes şi consecințe* o constatatăm tot mereu. Totodată, există şi intenția de a acționa împotriva uitării ce amenință pe nedrept acele teatre care, din motive materiale, nu dispun de mijloacele necesare unei publicități costisitoare şi au adeseori o viață scurtă, permanent amenințată.

Risc

Este vorba, aici, de un *teatru* din cale afară de *riscant,* fiindcă este un teatru care o rupe cu multe convenții. Textele nu corespund aşteptărilor cu care sunt primite de regulă textelele de teatru. În multe dintre cazuri este greu chiar şi să le găseşti un sens, o semnificație coerentă. Imaginile nu sunt ilustrarea unei fabule. La toate astea se adaugă dizolvarea granițelor dintre genuri: dansul şi pantomima, teatrul muzical şi dramatic se unesc, concertul şi jocul de teatru se împletesc în concerte scenice şamd. A apărut un peisaj teatral nou din multe puncte de vedere, un teatru ale cărui reguli sunt încă în mare măsură necunoscute. Acest teatru ia naştere adeseori sub forma unor proiecte în cadrul cărora un regizor şi o echipă de artişti din diferite domenii sunt aduşi laolaltă – dansatori, graficieni, muzicieni, actori, arhitecți –, pentru a realiza împreună un anumit proiect (uneori chiar şi o serie de proiecte). S-a încetățenit, pentru

asta, termenul teatru de proiecte. În esența ei, această muncă teatrală este experimentală, ea constă în căutarea de noi conexiuni şi de noi moduri de a împleti stiluri de lucru, instituții, spații, structuri şi oameni. Knut Oven Arntzen[14] descrie felul în care teatrul de proiecte a prins rădăcini şi în afara zonelor centrale din Scandinavia, mai întâi în "Billedstofteater" din Kopenhaga, care a existat din 1977 până în 1986, apoi în "Hotel Pro Forma", fondat de Kirsten Dehlholm şi alții, şi numeşte o serie de alte teatre scandinave, de exemplu, în Suedia, "Remote Control Production" (condus de Michael Laub).

Se înțelege că cele mai multe dintre marile teatre sunt cât se poate de improprii pentru a promova un astfel de teatru (*înainte* ca acesta să-şi câştige recunoaşterea pe scară largă). Pe de o parte, în pofida bunăvoinței lor, mulți dintre cei care lucrează acolo sunt mult prea dependenți de convenții, de aşteptările publicului, cu alte cuvinte: de cerințele birocratice. În afară de asta, gândirea celor responsabili în astfel de instituții este adeseori ea însăşi puternic ancorată în tradițiile teatrului dramatic literar. Cu atât mai greu le este acestora ca, în vremuri în care subvențiile sunt anemice, să-şi asume riscurile pe care le presupune un teatru experimental (aşadar, animat de motive pur estetice). Un lucru care trebuie subliniat ori de câte ori se poate: la fel ca în ştiință, drumul experimentului trece şi prin încercări greşite, rătăciri, rute ocolitoare. Din păcate, teatrul experimental este nu rareori, ci, în mod legitim, adeseori, un *teatru al rătăcirii.* Înnoirile pe care le propune nu trebuie să fie pe dată plauzibile, rezultatele lui, din punctul de vedere al meşteşugului, pot să rămână în urma aşteptărilor, potențialul lor inovator li se poate revela doar câtorva oameni. În această situație s-au găsit, mai cu seamă în anii 80 şi 90, o serie de instituții europene cu merite reale în arta teatrală; prin cooperare şi printr-un angajament temerar – şi care nu s-a lăsat descurajat cu una, cu două – în susținerea anumitor artişti, chiar şi atunci când lucrările acestora nu s-au bucurat de la început de succes, aceste instituții au pus bazele pentru progresul esteticii teatrale. Din această categorie fac parte, în multe țări, directori de festivaluri dispuşi să-şi asume riscuri, oameni care, pe lângă consacrați, au invitat trupe mici şi artişti tineri, oferindu-le o şansă. Pot fi menționate câteva teatre şi festivaluri reprezentative, precum Kampnagelfabrik din Hamburg,

Szene Salzburg şi Wiener Festwochen (care, pe lângă programul "mare", au promovat, sub numele de "Big Motion", teatrul de avangardă) sau Festival Mondial du Théâtre de la Nancy. Există şi muzee şi centre culturale care au jucat şi continuă să joace un rol, de exemplu o fundaţie precum De Appel din Amsterdam, înfiinţată în 1975 de Wies Smals; aceasta a sprijinit tot mereu proiecte ale unor artişti situaţi în zona de frontieră dintre artele plastice, *performance* şi teatru – de exemplu, Urban şi Ulay, Rebecca Horn ş. a.

O serie de instituţii din Danemarca, Norvegia, Finlanda şi Suedia, ca şi din Estul Europei au îndrăznit, deşi sau tocmai pentru că acţionează la periferie, să-i opună *mainstreamului*-ul un profil propriu şi s-au transformat în locuri în care putea fi prezentat un teatru de tip nou, un teatru care care, la centru, era marginalizat. Înainte de toate, însă, în ţări ca Germania, Austria, Belgia şi Olanda, o serie de teatre cu gustul riscului au căzut de acord asupra unor coproducţii periodice: un factor financiar important şi, totodată, posibilitatea de a aduce acest demers teatral la cunoştinţa unui public european larg. Este vorba despre Kaaitheater din Bruxelles, Shaffy Theater din Amsterdam, Hebbel-Theater din Berlin şi Theater am Turm din Frankfurt, de câţiva ani încoace şi de Casa Artiştilor Mousonturm din Frankfurt, de Podewil din Berlin şi altele. Aceste instituţii au fost şi sunt indispensabile pentru noua artă teatrală. Ele au impus un mare număr de artişti şi trupe care abia mai târziu s-au bucurat de recunoaşterea generală, ele au creat posibilitatea ca, în jurul acestor teatre, să se fixeze un public şi să ia naşetere un cadru de discuţii care, în relaţie cu academia, universităţile şi publicaţiile au creat terenul fertil de care are nevoie cultura teatrală. Există, aici, o serie de directori de teatru excepţionali precum Nele Hertling în Berlin, Hugo de Greef în Bruxelles, Tom Stromberg în Frankfurt şi alţii, cărora peisajul teatral german le datorează recunoştinţă: nu numai din cauza producţiilor pe care le-au generat în mod direct şi pentru care şi-au asumat riscurile, ci şi pentru încurajarea pe care activitatea din aceste teatre o constituie pentru artişti mai tineri, care, fără perspectiva sau măcar speranţa de a putea lucra în astfel de instituţii, poate că nici măcar nu şi-ar fi investit talentul în domeniul teatrului (filmul şi mediile oferă destule alternative lucrative). O menţiune absolut deosebită trebuie dedicată, în acest con-

text, unei persoane şi unui teatru despre care se poate spune că au fost precursorii instituțiilor numite mai sus: Mickery Theater din Olanda şi fondatorul şi conducătorul său Ritsaert ten Cate. Început în 1965 în apropiere de Amsterdam într-o casă țărănească reamenajată, mutat în 1972 la Amsterdam, închis deja o dată în 1987, Mickery Theater a prezentat, între 1975 şi 1991, practic toată avangarda americană şi europeană şi a creat un potențial de receptare care-şi are un loc durabil în teoria şi practica teatrului experimental şi care, totodată, a făcut posibilă constituirea unei tradiții a noului teatru. Mickery a prezentat, printre altele, companii şi nume precum Club Teatro Roma, Spalding Gray, Falso Movimento, Jan Fabre, Needcompany, La Mama, People Show, Pip Simmons şi Wooster Group. Ritsaert ten Cate, care, în peste 25 de ani de activitate neobosită în folosul teatrului neobişnuit, a devenit o figură de referință, proemeninentă pentru toți oamenii de teatru din Europa întreagă, a înființat, după încheierea muncii sale la Mickery, în anii 90, şcoala experimentală de teatru "Dasarts", un centru în care se întâlnesc artişti din multe țări şi, într-o atmosferă relaxată, fac schimb de idei şi proiecte. În 1996, el a primit, la Maastricht, Premiul European Sfinx pentru cultură.

DRAMA

Drama şi teatrul

„Epicizare" – Peter Szondi, Roland Barthes

Deja teatrul epocii moderne a negat în esență unele trăsături ale modelului tradițional de dramă. Prin urmare, se punea întrebarea: ce anume vine în locul lui? Răspunsul clasic al lui Peter Szondi suna cam aşa: noile forme de text ce rezultau din "criza dramei", aşa cum o descrisese el, să fie concepute ca specii ale unei epicizări şi, astfel, teatrul epic să fie transformat într-o cheie universală a noii evoluții. Răspunsul acesta nu mai este suficient. Confruntată cu unele tendințe ale dramaturgiei de după 1880 pe care le-a tematizat şi le-a reflectat pentru prima oară în termenii unei dialectici între formă şi conținut, consistenta lui "Teorie a dramei moderne" opune noul model ideal-tipic al "dramei pure" *unei* tendințe contrare cât se poate de precise. Aproape fără nicio motivare, sprijinindu-se doar pe recursul la opozițiile clasice dintre interpretarea epică şi cea dramatică la Goethe şi la Schiller, Szondi afirmă chiar la început: "Deoarece evoluția dramei moderne se îndepărtează de drama însăşi, ea nu poate fi analizată fără sprijinul unei noțiuni opuse. Termenul care se impune aici este acela de 'epic': el denumeşte o trăsătăură structurantă comună eposului, povestirii, romanului şi altor genuri, anume prezența a ceea ce s-a numit 'subiectul formei epice' sau 'eul epic'".[15] Acest contrast îngustează considerabil privirea pentru multe dimensiuni ale evoluției *teatrului* de atunci încoace. În sprijinul valabilității, aproape

de nimic împiedicate, a concepției epicului ca succesor al dramaticului a venit apoi, ca un factor esențial, autoritatea suverană a lui Brecht. Aceasta a făcut ca, multă vreme, opera acestuia să devină polul central de orientare în abordarea esteticii teatrale mai noi – o împrejurare care, oricât ar fi fost ea de productivă, a adus cu sine veritabile blocaje de percepție şi un consens mult prea rapid în legătură cu elementele cele mai importante ale teatrului "modern".

Relevant este şi cazul lui Roland Barthes, care, între 1953 şi 1960 s-a ocupat intens de teatru. A jucat el însuşi într-o trupă de teatru studențesc (Darius, în "Perşii") şi, împreună cu Bernad Dort, a fondat importanta revistă "Théâtre populaire". Scrierile sale teoretice sunt impregnate de modelul "Teatru", Barthes se întoarce tot mereu la *topoi* ai teatrului precum scenă, spectacol, mimesis etc. Articolele sale despre Brecht – după epocalul turneu întreprins de Berliner Ensemble în Franța în 1954 – rezistă şi astăzi la lectură. Barthes a fost atât de cutremurat de această experiență, încât, după aceea, nici nu a mai vrut să scrie despre un altfel de teatru. După "iluminarea " trăită datorită teatrului brechtian, el nu a mai reuşit să guste nici un spectacol de teatru mai puțin desăvârşit. Încă din anii 20, Barthes crescuse cu teatrul aşa-numitului "Cartel" (Jouvet, Pitoeff, Baty, Dullin), un teatru căruia îi evidenția, retrospectiv, calitatea unei limpezimi pătimaşe ("une sorte de clarté passionée"). Concentrarea pe raționalitate, distanța brechtiană între procesul de a arăta şi ceea ce era arătat, între ceea ce era reprezentat şi procesul reprezentării, *signifiant* şi *signifié,* a dat la iveală, pe lângă productivitatea ei semiologică, o orbire de un soi aparte. Totuşi, Barthes nu a "văzut" tocmai linia acestui teatru nou, care duce de la Artaud şi Grotowski până la Living Theatre şi la Robert Wilson – şi asta, în ciuda faptului că reflecțiile sale asupra imaginii, a "sensului obtuz", a vocii etc. menite să descrie exact acest nou teatru sunt de o valoare ieşită din comun.

Pentru el, Brecht a devenit un capăt de drum. S-ar putea spune: estetica lui Brecht a reprezenat mult prea amplu şi prea absolut modelul prin excelență al unui teatru al distanței interioare. Faptul că puteau exista şi alte strategii de a depăşi naivitatea iluziei realității, a empatiei psihologice şi a gândirii lipsite de preocupare socială – toate astea dispăreau în această lumină mult prea puternică. După Brecht au apărut

teatrul absurd, teatrul scenografiei, piesa de vorbit, dramaturgia vizuală, teatrul situației și alte forme ce fac obiectul cărții de față. Analiza lor nu e cu putință dacă se recurge exclusiv la vocabularul "epicului".

Distanțarea de teatru și dramă

Szondi și-a dezvoltat diagnosticul – ca sugestie, încă în "Teoria dramei moderne" și cu atât mai mult în studiile mai târzii, dedicate dramei lirice – și a completat interpretarea unilaterală a metamorfozei dramei ca epicizare. Există însă în continuare un întreg complex de prejudecăți care deformează înțelegerea acelui proces de transformare, în raport cu care fenomene precum tendința de epicizare și drama lirică nu sunt decât momente: și anume, ale acelei transformări care a făcut ca *teatrul și drama să se înstrăineze și să se distanțeze din ce în ce mai mult între ele.* Procesele de dezagregare a dramei în planul textului, așa cum le-a descris Szondi, corespund procesului de evoluție în direcția unui teatru care nu se mai spijină deloc pe "dramă" – indiferent dacă aceasta este deschisă sau închisă (ca să folosim categoriile din teoria dramei), piramidală sau în formă de carusel, epică sau lirică, dacă e centrată mai mult pe caracter sau pe acțiune. În dezvoltarea noului teatru, e vorba de întrebarea în ce mod și cu ce urmări a fost subminată și chiar abandonată ideea teatrului ca reprezentare a unui *cosmos fictiv,* un cosmos a cărui închidere s-a efectuat prin intermediul dramei și a esteticii teatrale a acesteia. Cu siguranță, teatrul epocii moderne a fost, pentru iubitorii lui, o formă de spectacol în care textul dramatic nu mai constituia decât o componentă, adeseori nici măcar cea mai importantă, a trăirilor ce se doreau a fi provocate. În pofida tuturor efectelor particulare distractive ale spectacolului, o funcție structurantă și-au păstrat-o totuși, înmănunchiate în text, elementele de acțiune, caracterele sau în orice caz *dramatis personae* și povestea purtătoare de emoție, relatată preponderent în dialoguri mișcate. Ele au fost asociate cuvântului cheie "dramă" și și-au pus amprenta nu numai asupra teoriei, ci și asupra așteptării vizavi de teatru. De aici dificultățile pe care o mare parte a publicului de teatru le încearcă în relația cu teatrul pstdramatic, care se prezintă ca un punct de convergență a artelor și, din această cauză, dezvoltă, solicitându-l totodată, un

potențial de percepție care se desprinde de paradigma dramatică (şi de literatură în general). Nu e deloc de mirare că adeseori iubitorii celorlalte arte (arte plastice, dans, muzică), ştiu mai bine de unde să-l apuce, în comparație cu spectatorii atașați de teatrul literar bazat pe poveste.

„Discurs dramatic"

Din motive, înainte de toate, teoretice, aici nu se va vorbi de "discurs dramatic" în accepția lui Andrzey Wirth, deşi în multe privințe există consens cu observațiile percutante ale lui Wirth.[16] El pune accentul asupra faptului că teatrul se transformă cumva într-un instrument prin intermediul căruia "autorul" (regizorul) îşi îndreaptă discursul "său" direct către public. Elementul hotărâtor, în reprezentarea lui Wirth, e că modelul "alocuțiunii" devine structura fundamentală a dramei şi ia locul dialogului sub formă de conversație. Funcția de "spațiu al vorbirii" nu o mai are doar scena, ci teatrul în totalitatea sa. Într-adevăr, asta surprinde cu precizie o schimbare hotărâtoare şi o structură care se regăsesc de exemplu în teatrul lui Robert Wilson, al lui Richard Foreman şi al altor exponenți ai teatrului american de avangardă. Din perspectiva lui Wirth, hotărâtoare, pentru această evoluție, sunt epicizarea brechtiană (modelul de "scenă de stradă" al lui Brecht nu conține dialog), "lipsa de coerență a dialogului" în teatrul absurdului şi dimensiunea mitică şi rituală a viziunii despre teatru a lui Artaud. Dezmembrarea dialogului în textele lui Heiner Müller, forma de "discurs polifonic" în "Kaspar" al lui Handke sau adresa directă către public ("Insultarea publicului") sunt considerate de Wirth ca "un nou model de teatru epic". El concepe linia Brecht – Artaud – teatru absurd – Foreman – Wilson ca "apariție a unui idiom quasi intercontinental în drama contemporană", ca "discurs dramatic" în care se ajunge la o redefinire a actorului folosit de regizor pe post de "tastă în cadrul 'maşinii de comunicare' care e teatrul". " 'Caracterul exemplar' al teatrului, aşa cum se conturează el, este unul radical epic. Iar faptul că personajele de pe scenă vorbesc în acest teatru lipist de dialog este doar o aparență. Ar fi mai corect să spunem că ele sunt vorbite de către deținătorul suportului textual folosit pentru joc sau că publicul le atribuie vocea sa interioară."

Au fost, acestea, impulsuri importante pentru înțelegerea noului teatru (şi anume, *avant la lettre,* a teatrului din anii 80 şi 9o), care şi-au păstrat o bună parte din percutanța lor. Cu toate acestea, nu ne putem opri aici, mai cu seamă că Wirth şi-a schițat concepția într-o formă succintă, tezistă. Pentru început, modelul discursului, cu dualitatea punctului de vedere şi a punctului de fugă, cu regizorul atotputernic aici şi observatorul solipsist dincolo păstrează modelul de ordine clasică a perspectivei, care a fost carateristic dramei. Polilogul (Kristeva) noului teatru se desprinde însă frecvent de o astfel de rânduială centrată pe *un* logos. Se ajunge la o *dispoziție de arii de sens şi de rezonanță* deschise mai multor utilizări posibile, iar aceste arii nu vor mai putea fi atribuite fără reținеri unui organizator sau *organon* (individual sau colectiv). Mai degrabă e vorba adeseori despre prezența actorilor respectivi, care nu mai apar ca simpli purtători ai unei intenții exterioare lor – indiferent dacă aceasta venea acum de la text ori de la regizor. Mai degrabă, ceea ce joacă ei într-un cadru prederminat este o logică a propriului corp: impulsuri acoperite, dinamică şi motricitate a corpului. În felul acesta, e problematic să fie priviți ca agenți ai unui discurs care, pentru ei, rămâne exterior – fie că e vorba de cel al textului sau al regizorului. (Situația este diferită atunci când, în textele lui Heiner Müller, sunt concepuți vorbitori, care, în absența oricărei intenții de individualizare, trebuie înțeleşi ca "purtători ai unui discurs".) Este atributul regizorului clasic să-i pună pe interpreți să rostească discursul "său", ori mai curând pe acela al autorului pe care şi-a propus să-l reprezinte, comunicând, astfel, cu publicul său. Tocmai aici îşi avea punctul central critica lui Artaud la adresa teatrului burghez tradițional: actorul nu este decât un agent al regizorului care, la rândul lui, nu face decât să "repete" cuvântul autorului. Iar autorul are chiar el însuşi datoria să ofere o reprezentare a lumii, aşadar o repetare a ei. Tocmai acest teatru al logicii dublării a vrut Artaud să-l excludă. În această direcție, el este continuat de teatrul postdramatic: acesta doreşte ca scena să fie un început şi un punct de angajament, iar nu unul al copierii.

Despre un discurs al creatorului de teatru va putea fi vorba, în teatrul nou, numai atunci când *dis-currere* va fi înțeles *môt-a-môt* ca dispersie. Se pare mai degrabă că *suspendarea* instanței de origine a unui discurs

în asociere cu multiplicarea instanțelor de emisie duce la noi modalități de percepție pe scenă. Prin urmare, modelul "alocuțiunii" se cere nuanțat cu mai multă precizie pentru a surprinde mai exact noile forme teatrale. Cramponarea de conceptul de dramă până la a vorbi de "discursul *dramatic*" ca pol opus dialogului induce în eroare şi din punct de vedere terminologic. Este vorba despre o distanțare mult mai mare a teatrului de structura dramatic-dialogală în general. Tocmai de aceea teatrul postdramatic este "radical epic" numai în anumite condiții

Teatrul după Brecht

Andrzej Wirth scrie: "Brecht s-a numit pe sine un Einstein al noii forme dramatice. Această autoapreciere nu este exagerată, dacă înțelegem epocala sa teorie a teatrului epic ca pe o invenție extrem de eficientă şi de operativă. Această teorie a dat impulsul de dizolvare a dialogului tradițional în forma discursului sau a solilocviului. Teoria lui Brecht indică implicit faptul că, în teatru, o afirmație ia naştere prin participarea, de o importanță egală, a elementelor verbale şi cinetice (gest) şi că ea nu este de natură exclusiv literară."[17] Dar oare impulsurile amintite aici vin într-adevăr din teatrul lui Brecht, sau, poate, în aceeaşi măsură, şi din negarea lui? Oare gestul, înțeles la modul atât de general, nu este cumva în *tot* teatrul sâmburele jocului? Şi putem oare, fără o recitire mai temeinică a textelor lui, să deosebim invențiile "operative" ale lui Brecht de convențiile acelui *teatru al fabulei,* încă presupus la el, şi de care noul teatru s-a rupt? Cu aceste întrebări, teoria unui teatru postdramatic poate merge mai departe, pornind de la reflexiile atât de percutante ale lui Wirth asupra moştenirii lui Brecht în teatrul nou.

Performanța lui Brecht nu mai poate fi înțeleasă unilateral ca proiect revoluționar, conceput în opoziție cu formele moştenite. În lumina celor mai noi evoluții, iese din ce în ce mai mult în evidență faptul că, în teoria teatrului epic, a avut loc un proces de *înnoire şi desăvârşire a dramaturgiei clasice.* În teoria lui Brecht sălăşluia o teză tradiționalistă în cel mai înalt grad: pentru el, *fabula* a rămas alfa şi omega teatrului. Fabula, însă, nu ne mai permite să înțelegem o parte importantă a noului teatru, din anii 60 până în anii 90, ba nici chiar forma textuală pe care a

luat-o literatura dramatică (Beckett, Handke, Strauß, Müller...). Teatrul postdramatic este un *teatru post-brechtian.* El se situează într-o zonă pe care au deschis-o întrebările lui Brecht legate de prezența şi conştiența procesului reprezentării şi al reprezentatului ca şi întrebarea lui legată de o nouă "artă de a privi". Totodată, el lasă în urmă stilul politic, tendința de dogmatizare şi emfaza raționalului din teatrul lui Brecht, el se situază într-un timp venit după cel dominat cu autoritate de concepțiile teatrale ale lui Brceht. El marchează complexitatea acestor relații care l-au determinat pe nimeni altul decât Heiner Müller să-l considere pe Robert Wilson ca moştenitor legitim al lui Brecht: "Pe această scenă, teatrul de marionete al lui Kleist are un spațiu de manevră, dramaturgia epică a lui Brecht are un ring de dans."[18]

Are tensiunea tensiune?

În conştiință (inclusiv în aceea a multor teatrologi), teatrul şi drama sunt despărțite de o distanță atât de mică, ele sunt înrudite atât de îndeaproape şi par în asemenea măsură identice, încât, în pofida tuturor transformărilor, oricât de radicale, ale teatrului, *conceptul de dramă* s-a menținut ca fiind *ideea latent normativă a teatrului.* Atunci când vorbirea de zi cu zi identifică oricum drama cu teatrul (după o seară la teatru, spectatorul afirmă că i-a plăcut "piesa" când, după toate probabilitățile, e vorba de spectacol şi când în orice caz nu se poate face o deosebire clară între cele două), ea nu este foarte departe, în principiu, de o mare parte din critică ori de literatura de specialitate. Căci şi acolo, prin cuvintele alese şi printr-o echivalare implicită ori chiar explicită între teatru şi drama reprezentată, premisa, între timp, falsă, a unei identități tendențiale a celor două este perpetuată şi revalorificată pe nebăgate de seamă, transformându-se în normă. În felul acesta, sunt excluse o serie de realități de o importanță hotărâtoare ale teatrului, şi nu numai ale celui contemporan. Tragedia antică, dramele lui Racine şi dramaturgia vizuală a lui Robert Wilson sunt forme ale teatrului. Se poate spune însă că cea dintâi, dacă pornim de la o înțelegere mai nouă a dramei, este "predramatică", piesele lui Racine sunt fără nicio îndoială teatru dramatic iar acele "operas" ale lui Wilson trebuie să se numească postdramatice. Atunci când este evi-

dent că nu e vorba doar de spulberarea unei cantităţi mai mari de iluzie dramatică şi nici de instalarea unei distanţe epicizante; când nu sunt necesare nici acţiunea, nici *dramatis personae* figurate plastic, nici vreo coliziune dramatic dialectică şi nici măcar personaje identificabile pentru a se produce "teatru" – iar lucrul acesta îl demonstrează cu prisosinţă teatrul nou – atunci, chiar şi la o definiţie oricât de maleabilă a dramei, rămâne atât de puţină substanţă, încât aceasta îşi pierde valoarea de cunoaştere. Ea nu mai îndeplineşte misiunea conceptelor teoretice, aceea de a ascuţi percepţia, ci deformează cunoaşterea teatrului la fel de tare ca şi pe aceea a textului pentru teatru.

Printre cauzele exterioare care determină totuşi citirea, în continuare, a noului teatru prin delimitarea de categoria "dramă", se cuvine amintită tendinţa *criticii cotidiene* ca, la evaluarea teatrului, să lucreze cu un criteriu normativ dominat de polaritatea de valori "dramatic" – "plictisitor". Nevoia de acţiune, amuzament, dis-tracţie şi tensiune se foloseşte, chiar dacă adeseori mai mult subteran, de regulile estetice ale conceptului tadiţional de dramă pentru a măsura un teatru care refuză totuşi în chip evident să se supună acestei unităţi de măsură. "Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht" (Prin sate. Poem dramatic – n. trad.), de Peter Handke, a avut premiera absolută în 1982 la Salzburger Felsenreitschule. În vremea ce critica îl dojenea pe Handke pentru faptul că în textul său nu apărea niciun conflict tragic-dionisiac – "o piesă destinată mai degrabă lecturii tăcute" – montarea realizată la Hamburg de Niels-Peter Rudolph a fost lăudată de Urs Jenny pentru că revela o "dramă plină de tensiune" în interiorul "poemului". Însă calitatea montării hamburgheze – e singura pe care o cunosc – consta mai degrabă în ritmul ei diferenţiat, care urma să fie suportul amplei forme vizate de Handke. În orice caz, pe autor nu l-a interesat să scrie o "dramă plină de tensiune". Semnificativ este că şi într-o abordare ştiinţifică a acestui caz, acest criteriu în sine rămâne mai departe inatacabil şi de la sine înţeles.[19] În criteriul "tensiunii" trăieşte mai departe modul clasic de înţelegere a dramei, mai exact: un anumit ingredient al ei. Expoziţiunea, gradaţia, peripeţia, catastrofa: oricât de desuet ar suna toate astea, ele sunt aşteptate în orice *story* distractiv, în film ca şi în teatru.

Faptul că estetica clasică – nu numai aceea a teatrului – cunoştea pe deplin ideea tensiunii nu trebuie confundat cu idealul tensiunii în această epocă a artelor divertismentului în masă, profund naturaliste în pofida tehnologiilor simulării. Aici nu e vorba de nimic altceva decât de "conținut", acolo, de o logică a tensiunii şi deznodământului, de tensiune într-un sens muzical, arhitectonic, componistic la modul cel mai general (aşa cum, în pictură, se vorbeşte de tensiunea imaginii). În noul teatru, complexul terminologic dramă/tensiune duce, dimpotrivă, la judecăți care sunt prejudecăți. Căci, dacă textele şi procesele scenice sunt percepute după modelul *acțiunii* dramatice pline de tensiune, atunci condițiile de percepție propriu-zis teatrale, aşadar calitățile estetice ale teatrului ca teatru, trec aproape obligatoriu în fundal: prezentul evenimențial, semiotica proprie a corpurilor, gesturilor şi mişcărilor celor ce joacă, structurile compoziționale şi formale ale limbii ca peisaj sonor, calitățile plastice ale vizualului dincolo de reprezentare, derularea muzical-ritmică cu propriul ei timp şamd. Tocmai aceste momente (forma) reprezintă însă esențialul în multe lucrări teatrale ale prezentului, şi nicidecum numai în experimentele extreme, şi ele nu sunt folosite doar ca mijloace utile pentru ilustrarea acțiunii pline de tensiune.

"Ce mai dramă!"

Şi *limbajul comun* influențează aşteptările care călăuzesc receptarea. Cuvintele dramă şi dramatic sunt folosite în numeroase expresii. "A fost o dramă", se spune atunci când e vorba de o situație şi/sau un concurs de evenimente din viața cotidiană care au fost ieşite din comun şi pline de emoție. *Emoția* şi *evenimentul,* acestea fac obiectul conotațiilor acestui cuvânt. "Această răpire dramatică a avut un deznodământ nesângeros", spune prezentatorul emisiunii de ştiri. El vrea să spună: multă vreme, deznodământul evenimentelor a fost incert, dând naştere unei tensiuni "dramatice" în privința desfăşurării lor şi a *finalului.* La asta se referă epitetul "dramatic" pe care îl adăugăm unei întâmplări, unei acțiuni sau unui mod de a acționa. Atunci când o mamă ajunge să relateze suferința profundă a copilului care nu a avut voie să meargă la cinematograf: "A fost o adevărată dramă", cuvântul creează distanță față

de întâmplare, există o doză de ironie în legătură cu prilejul de o importanță minoră, dar, cu toate astea, găsim o asemănare reală cu drama: *suferință,* cel puțin dezamăgire, precum şi o *manifestare a sentimentelor* – se presupune, cât se poate de expresivă – ca reacție la interdicție. Două sunt elementele care ies în evidență în cazul limbajului cotidian. Pe de o parte, el se concentrează asupra laturii *serioase* a jocului dramatic, al cărui model se află în fundal. Se spune că ceva este "dramatic" şi se face referire la o situație care e serioasă. Nu se vorbeşte despre încurcături comice din viața reală ca fiind drame (ceea ce se bazează probabil pe utliziraea comună, începând din secolul XVIII, a cuvântului "drame" şi dramă pentru o piesă de teatru burgheză serioasă). Pe de altă parte, e interesant că utilizării cotidiene a cuvântului îi lipseşte aproape integral referirea la acel model fundamental al dramei pe care Hegel îl denumeşte cu sintagma "coliziune dramatică" şi care se situează, într-o formă sau alta, în centrul aproape fiecărei teorii a dramei. Prin urmare, drama este un conflict între atitudini reprezentate de oameni, conflict în cursul căruia persoana dramatică este cuprinsă de un "patos" fundamentat obiectiv, ceea ce înseamnă că ea încearcă să provoace, prin implicarea întregii persoane, afirmarea şi impunerea unor poziții morale. Acest model de antagonism dramatic abia dacă ajunge să se facă simțit în limbajul de zi cu zi. O "dramă" e numită şi căutarea, timp de mai multe ore, a unui animal domestic pierdut şi în cursul căreia nu apar niciun fel de adversități sau poziții ireconciliabile şamd. De unde se vede că sentimentul limbii pune cuvintele "dramă" şi "dramatic" în relație cu o atmosferă, cu intensificarea unor emoții, cu teama şi incertitudinea, mai degrabă decât cu o anumită structură a evenimentelor.

„Teatru formalist" şi imitație

În fața tablourilor lui Jackson Pollock, Barnett Newman ori Cy Twombly, orice observator pricepe că, aici, nu prea poate fi vorba de imitarea vreunei realități pre-existente. Au existat, fără îndoială, şi construcții aventuroase – de pildă, în secolul XVIII – pentru a salva principiul imitației chiar şi în cazul muzicii, aceasta fiind înțeleasă ca imitație a sentimentelor. Unii teoreticieni marxişti au încercat să salveze

principiul oglindirii pentru pictura abstractă. Dar afectele sau stările sufleteşti nu se manifestă ca imagini sau tonuri, relația alcătuirilor estetice față de ele este una mai complexă: un fel de „aluzie". Şi, după cum se ştie, tabloul care, cel târziu de la începutul epocii moderne, adeseori nu vrea să ştie de reproductibilitate, se cuvine conceput ca având o miză proprie, nouă: gest şi inervație solidificate, devenite manifeste; afirmație care-şi revendică propria realitate; urmă, care nu este mai puțin concretă şi reală decât o pată de sânge sau un perete proaspăt zugrăvit. În aceste cazuri, experiența estetică cere – şi le face posibile – pofta reflectată a ochiului, trăirea conştientă a percepției exclusiv sau dominant vizuale ca atare – independent de recunoaşterea unor realități reprezentate. În vreme ce, în artele plastice, această schimbare de perspectivă poate fi considerată demult o chestiune rezolvată, în relația cu "acțiunea" scenică şi cu prezența actorilor umani, accesul la realitatea şi legitimitatea abstractului este evident mai dificil. În teatru, relația cu comportamentul uman "adevărat" pare a fi prea directă. De aceea, aici, "acțiunea abstractă" se cuvine acceptată doar ca o "extremă"[20] – prin urmare, ca un moment până la urmă neînsemnat pentru definirea teatrului. Însă teatrul anilor 80, cel târziu, a fost acela care a forțat înțelegerea şi acceptarea faptului că, aşa cum scria Michael Kirby, o "acțiune abstractă" ("abstract action"), un "teatru formalist", în care procesul real al "performance"-ului ia locul "jocului mimetic" ("mimetic acting"), ca şi teatrul care lucrează cu texte lirice, în care nu este reprezentată nici un fel de acțiune, sau foarte puțină, nu mai desemnează nicidecum o "extremă", ci o dimensiune esențială a noii realități teatrale. Aceasta ia naştere dintr-o intenție cu totul diferită de aceea de a fi un strigoi, oricât de rafinat conceput, oricât de prelucrat literar, de subtil artistic, un dublu al unei alte realități. Această mutație a frontierelor dintre medii dislocă drama bazată pe acțiune şi o împinge afară din centrul estetic al teatrului – nicidecum, însă, din acela instituțional.

Mimesis al acțiunii

Poetica lui Aristotel cuplează imitația şi acțiunea în cunoscuta formulă conform căreia tragedia ar fi imitație a unor acțiuni omeneşti, "mimesis

praxeos". Cuvântul drama e derivat din elinescul >δραν< = a face. Dacă concepem teatrul ca dramă şi ca imitaţie, atunci, acţiunea vine şi se situează ca de la sine în postura de obiect propriu-zis şi de nucleu al acestei imitaţii. Într-adevăr, până la apariţia filmului, nicio altă formă de practică artistică nu a putut să monopolizeze această dimensiune la fel de plauzibil ca teatrul: imitaţia mimetică (reprezentată de actori reali) a unor acţiuni omeneşti. Tocmai fixarea pe acţiune pare să conducă cu o anumită necesitate la faptul că alcătuirea estetică a teatrului este gândită ca o variabilă dependentă de o *altă* realitatea – viaţă, comportament uman, realitate şamd. Ca original, ea se află permanent înaintea dublului care este teatrul. Fixată pe programul mental acţiune/imitaţie, privirea alunecă de pe textura dramei scrise şi în egală măsură de la ceea ce acţiunile re-prezentatoare aduc înainte simţurilor, pentru a se asigura exclusiv de ceea ce este reprezentat, de "conţinutul" (presupus), de semnificaţie, în ultimă instanţă de sens.

În vreme ce, pe bună dreptate, nicio poetică a dramei nu a renunţat încă la conceptul de acţiune ca obiect al mimesis-ului, realitatea noului teatru începe cu stingerea tocmai a acestei constelaţii alcătuite din tripleta dramă, acţiune şi imitaţie, în care, cu regularitate, drama devine victima obiectului dramatizării şi, până la urmă, obiectul dramatizării – realul, în permanenta lui retragere – cade pradă conceptului său. Câtă vreme nu ne eliberăm de acest model, nu vom putea realiza măsura în care tot ceea ce recunoaştem şi simţim în viaţă capătă formă prin artă şi este structurat de ea, de un mod de a vedea, de a simţi, de a gândi şi de un fel de a "vrea să spui" (*"meinen"*) care-i sunt proprii ei şi numai ei, astfel încât să fim nevoiţi să admitem: abia arta a fost aceea care a creat realul lumilor trăirii. Când de fapt ar fi de ajuns să ne aducem aminte că în general formularea estetică, altfel decât rasterele noţionale, *inventează* imagini ale percepţiei şi lumi diferenţiate ale afectelor şi sentimentelor, care nu există în această formă în afara şi înaintea reprezentării lor artistice prin text, prin sunet sau pe scenă. Ceea ce găseşte un ascultător într-o simfonie de Beethoven ca gesturi (numite, cu aproximaţie) de îndărătnicie, incitare, revoltă, triumf şi altele, în echivalentul lor muzical – toate astea nu au existat în afara acestei unice "invenţii" estetice de structuri sonore. Sentimentele umane imită arta tot aşa cum, invers, arta imită

viața. Victor Turner a operat diferențierea importantă între "drama socială", care se consumă în realitatea socială, şi ceea ce el a numit "aesthetic drama", mai întâi de toate pentru a face să se înțeleagă că ea "oglindeşte" structuri mai ascunse ale celei dintâi. Totuşi, el a subliniat şi că, vice-versa, formularea estetică a conflictelor sociale oferă la rândul ei modele ale propriei ei percepții şi este în parte răspunzătoare pentru modul în care este ritualizată viața socială, că drama plăsmuită estetic produce lumi plastice, forme de derulare şi modele ideologice care ordonează socialul, organizarea şi percepția acestuia.[21]

„Teatru energetic"

Jean-François Lyotard menționează un frumos exemplu al lui Bellmer, în care figurarea devine o problemă: "Am dureri cumplite de dinți, strâng pumnul, unghiile mi se înfig în palmă. Două distribuții. Să însemne asta că gestul mâinii reprezintă suferința dintelui, că o ilustrează? Care e semnul şi ce anume semnifică el?"[22] Lyotard vorbeşte aici despre o idee de teatru modificată, una de la care ar trebui să pornim dacă vrem să concepem un teatru dincolo de dramă. El îl numeşte "teatru energetic"[23]. Acesta nu ar fi un teatru al semnificației, ci al "energiilor, intensităților, afectelor în toată prezența lor"[24]. Acela, de pildă, care nu vede deloc elementul "energetic" în corurile de vorbire şi mişcare ale lui Einar Schleef, coruri care se apropie, tropăind, de public, acela care nu face decât să caute semne, "reprezentare", claustrează procesul scenic în modelul ilustrării, al acțiunii şi, astfel, al "dramei". Atitudinea acelor coruri în raport cu acea realitate aduce mai mult cu strânsul pumnului la durerea de dinți a lui Bellmer. Lyotard a reuşit să extragă deja din Artaud imagini şi noțiuni în sprijinul ideii că, în teatru, sunt posibile gesturi, figurări, înlănțuiri care se referă la un altundeva într-un alt mod decât "semnele" care ilustrează, indică sau simbolizează, acestea sugerând sau indicând acel altundeva şi totodată pe ele înşile ca efect al unui curent, al unei inervări, al unui *furor*. Teatrul energetic ar fi dincolo de reprezentare – desigur, asta nu înseamnă pur şi simplu fără reprezentare, ci: fără a se lăsa dominat de logica acesteia. Pentru teatrul postdramatic ar fi de postulat un fel de emisie de semne, ca aceea la care se referă

Artaud la sfârşitul lucrării "Teatrul şi cultura", atunci când ne cere să fim "asemenea unor condamnaţi care sunt arşi pe rug şi care, de pe rugul lor, fac semne". Chiar dacă nu preluăm dominanta tragică a acestei imagini, tot ne alegem cu ideea, hotărâtoare pentru teatru, a semnalelor izbucnind din gesturi vocale şi corporale reactive, care se apropie mai mult de noţiunea de mimesis a lui Adorno – acesta concepând-o ca pe un mod prenoţională, afectiv, de 'a se face la fel ca altceva', în sensul acelui *mimétisme* al lui Roger Caillois – decât cu mimesis în sensul îngust de imitaţie.

Atât "semnele de foc" ale lui Artaud cât şi mimesisul lui Adorno implică spaima şi durerea ca fiind constitutive pentru teatru. Acest moment nu eludează nici ideea de teatru energetic al intensităţilor descris de Lyotard (durere de dinţi, pumn strâns). Artaud şi Adorno insistă însă şi asupra faptului că spasmul se organizează totodată şi ca *semn,* sau, cum spune Adorno: că mimesisul se realizează parcurgând un proces de raţionalitate şi construcţie estetic. Mimesisul îşi câştigă logica asemenea materialului fonic într-o organizare muzicală. O logică dată, (pre)scrisă, a semnelor teatrale (de exemplu, o acţiune) nu ar reprezenta-o. Înrudită, într-un mod aparte, cu exemplul lui Lyotard pare să fie o formulare a lui Adorno pe această temă: "Arta e la fel de puţin figurare a ceva obiectual, pe cât e cunoaştere a aceluia; altminteri, ea s-ar degrada la condiţia unei dublări a cărei critică a fost formulată atât de percutant de către Husserl în domeniul cunoaşterii discursive. Arta face gestul de a întinde mâna către realitate mai degrabă pentru ca, la atingerea ei, să se tragă brusc înapoi. Literele ei sunt monumente ale acestei mişcări."[25] Din cercetările care urmează va rezulta că noţiunea de "teatru postdramatic" se apropie de aceea de "teatru energetic", dar că îi este preferabilă acesteia din urmă, dacă vrem să nu pierdem din vedere disputa cu tradiţia teatrului şi a discursului despre teatru ca şi diversele combinaţii dintre "gestul" teatral şi procedeele reprezentaţiei.

Dramă şi dialectică

Dramă, istorie, sens

În estetica perioadei clasice, dialectica formală a dramei împreună cu implicațiile ei filosofice au constituit o temă centrală. Iată de ce, aici ar fi locul să stabilim cu certitudine ce anume se abandonează, atunci când se abandonează drama. Drama şi tragedia au fost considerate drept cea mai înaltă formă sau drept una dintre cele mai înalte forme de manifestare a spiritului, iar specificul dialectic al genului (dialog, conflict, deznodământ, abstractizare la un grad înalt al formei dramatice, expoziţiune a subiectului în conflictualitatea sa) a făcut ca dramei să-i revină un rol excepțional în canonul artelor. Ca formă artistică a procesualității, ea este identificată de-a dreptul cu mişcarea dialectică a înstrăinării şi suspendării, şi asta până în timpurile cele mai noi. Astfel, Szondi atribuie dialectică dramei şi tragicului. Teoreticienii marxişti afirmă că drama e forma supremă de dialectică a istoriei. Istoricii au recurs tot mereu la metafora dramei, a tragediei şi a comediei pentru a descrie unitatea internă a proceselor istorice. Această tendință a fost favorizată de momentul obiectiv al teatralității în istoria însăşi. Astfel, mai cu seamă Revoluția Franceză, cu marile ei apariții la rampă şi cu discursurile ei, cu gesturile şi cu ieşirile ei din scenă a fost tratată tot mereu ca piesă de teatru cu conflict, deznodământ, roluri eroice şi spectatori. Dar abordarea istoriei ca dramă aduce în joc în mod aproape necondiționat teleologia care-i atribuie acestei drame o perspectivă în sfârşit plină de sens – împăcare în estetica idealistă, proces istoric în abordarea marxistă a istoriei. *Drama promite dialectică.*[26] Unii oameni de ştiință pătrunşi de plenitudinea de sens estetic a istoriei au reuşit să se înflăcăreze până la formularea cum că istoriei înseşi îi este proprie o frumusețe dramatică obiectivă.[27] Dimpotrivă, autori precum Samuel Beckett sau Heiner Müller au evitat forma dramatică, nu în ultimul rând din cauza implicațiilor ei ținând de teleologia istoriei.

Împletirea strânsă dintre dramă şi dialectică şi, mai general, între *dramă şi abstracțiune* a fost observată frecvent. Dramei îi este inerentă

abstracțiunea. Goethe şi Schiller au fost conştienți de asta şi în consecință au situat întrebarea legată de alegerea corectă (în conformitate cu forma dramei) a materialului în prim-planul reflecțiilor lor asupra delimitării între dramă şi epos. Care este materialul potrivit ca să pună în valoare coerența ideatică a existenței sugerate, fără ca o uriaşă structură secundară de informații concrete să poate tulbura privirea asupra structurilor abstracte ale destinului, a "coliziunii tragice", asupra dialecticii din conflictul dramatic şi a concilierii? Spre deosebire de autorul epic, care tocmai că accentuează elementele secundare – în dramă, acestea apar ca acumulare de detalii ce nu fac decât să răpească timp – pentru a trezi sentimentul de plenitudine şi de credibilitate a realităților născocite, drama se bazează pe o cât mai performantă capacitate de abstractizare cu ajutorul căreia să schițeze o lume cu caracter de model, în care devine vizibilă abundența nu a realității în totalitatea ei, ci a comportamentului uman la stadiul de experiment. Cu mult înainte ca Brecht să inventeze un "teatru al erei ştiințifice", forma dramatică tinde prin abstracțiune spre conceptual, spre comprimarea care acutizează şi scurtează. Pe asta se fundamentează şi apropierea care a fost observată între nuvelă şi dramă.

Idealul clarității (Aristotel)

Poetica lui Aristotel concepe frumosul şi ordinea tragediei prin analogie cu logica. Astfel, normele conform cărora tragedia trebuie să fie un "întreg" cu început, mijloc şi sfârşit, coroborate cu imperativul că "mărimea" (întinderea în timp) trebuie să ajungă exact până la peripeție şi de acolo la catastrofa logică, sunt concepute după modelul logicului. În "Poetica", drama e considerată o structură care aduce o ordine (şi anume logică) în haosul derutant şi în plenitudinea existenței. Această ordine interioară, purtată de celebrele unități, închide ermetic alcătuirea de sens pe care o reprezintă artefactul tragediei față de realitate şi o structurează în acelaşi timp în interior ca unitate impecabilă şi ca întreg. "Întregul" acțiunii, o ficțiune teoretică, fundamentează logosul unei totalități în care frumusețea e concepută în principal ca o curgere temporală care a ajuns să poată fi stăpânită. Dramă înseamnă flux temporal stăpânit,

care poate fi cuprins cu privirea. Aşa cum e cu putinţă să se demonstreze că peripeţia e o categorie de fapt *logică,* la fel şi una dintre cele mai profunde idei din "Poetica", cunoaşterea efectului emoţional extraordinar al anagnorisis (re-cunoaştere) este un motiv legat de cunoaştere. Bineînţeles, într-un mod aparte: fiindcă şocul acestei *anagnorisis* ("Tu eşti Oreste, al meu frate!", "Eu însumi, fiu şi asasin lui Laios!") manifestă, în tragedie, unitatea dintre înţelegere şi pierderea neputincioasă a cunoştinţei. Lumina dureroasă a recunoaşterii luminează întregul şi face totodată ca întrebarea despre legile după care a luat naştere constelaţia care străluceşte acum să devină o ghicitoare de nedezlegat. Astfel, însă, momentul recunoaşterii este cezura, întreruperea *recunoaşterii.* Numai că, în "Poetica", lucrul acesta rămâne implicit. Fiindcă pe Aristotel îl interesează ceea ce este filosofic la tragedie. Mimesis-ul este înţeles de el ca un fel de *mathesis:* ca o învăţare, care devine mai plăcută prin satisfacţia recunoaşterii obiectului mimesis-ului – o plăcere de care, de fapt, are nevoie mulţimea, nu însă şi filosoful: "Învăţarea nu-i oferă doar filosofului cea mai mare bucurie, ci, în mod asemănător, şi celorlalţi oameni (aceştia, desigur, au parte de ea doar în mică măsură). Prin urmare, de aceea se bucură ei la vederea unor tablouri, fiindcă, în timp ce contemplă, ei învaţă ceva şi încearcă să descopere ce anume este fiecare lucru..."[28]

Tragedia apare ca o ordine para-logică. Şi criteriul "clarităţii" foloseşte unei prelucrări intelectuale netulburate de încâlceli derutante. Frumosul, argumentează "Poetica", nu poate fi gândit fără o anumită mărime (întindere): "De aceea nu poate fi frumoasă o vietate mică de tot (fiindcă privirea se tulbură atunci când obiectul ei se apropie de o mărime care aproape că nu mai e perceptibilă), nici una foarte mare (fiindcă privirea nu o poate cuprinde dintr-odată pe toată, mai mult chiar, privitorilor li se sustrage unitatea şi integralitatea , ca atunci când o vietate ar avea o mărime de zece mii de stadii.) În consecinţă, aşa cum la lucruri şi fiinţe este nevoie de o anumită mărime iar aceasta trebuie să poată fi cuprinsă cu privirea (eusynopton), tot aşa şi acţiunea trebuie să aibă o anumită întindere, şi anume o întindere care se întipăreşte lesne în memorie."[29] Drama este un model. Ceea ce se adresează simţurilor trebuie să se conformeze legii înţelegerii şi reţinerii. Prioritatea, ulterior

atât de importantă în pictură, a desenului (logos) asupra culorii (simțurile) este deja invocată aici ca termen de comparație, structura ordonatoare a fabulei-logos stă mai presus de toate: "Căci, dacă cineva aplică orbește culorile, oricât ar fi ele de frumoase, lucrul acesta nu are cum să fie la fel de frumos ca atunci când acela realizează un desen frumos și clar conturat."[30] Că, după Aristotel, tragedia s-ar descurca, datorită structurii ei logic-dramatice, fără o reală punere în scenă, că ea nu are deloc nevoie de teatru pentru a-și pune din plin în valoare efectul este doar un punct pe i-ul logicizării.

Teatrul însuși, spectacolul vizibil ("opsis") era considerat încă de Aristotel ca un imperiu al efectelor incidentale, doar senzoriale – și, nota bene: repede trecătoare –, apoi mai târziu din ce în ce mai mult și ca spațiu al "iluziei", al amăgirii și înșelăciunii. Prin urmare, logosului dramatic îi este atribuită, de la Aristotel încoace, pătrunderea logicii în spatele iluziei amăgitoare. Dramaturgia ei atestă existența "legilor" din spatele aparențelor. Nu degeaba, pentru Aristotel, tragedia este "mai filosofică" decât istoriografia: ea vădește o logică ce ar rămâne altminteri ascunsă după măsura "necesității" conceptuale și, așijderea, a "probabilității" inteligibile analitic. Odată cu pierderea credinței în posibilitatea unui astfel de *caracter exemplar,* separat – și separabil – cu strictețe de realitatea cotidiană, și-a făcut apariția realitatea proprie sau "mundanitatea" procesului jocului teatral propriu-zis, dizolvându-și *granița* dntre lume și model, o frontieră ce genera siguranță. Odată cu asta, însă, dispare un fundament esențial al teatrului dramatic, care a fost axiomatic pentru estetica occidentală: integralitatea logosului.

Complicitatea dintre dramă și logică, apoi dintre dramă și dialectică domină aproape fără drept de apel tradiția europeană "aristotelică" – și care se mai vădește încă a fi cât se poate de vie în dramaturgia "ne-aristotelică" a lui Brecht. Frumosul este gândit după modelul logicului, ca variantă a acestuia. Un punct culminant al acestei tradiții îl reprezintă estetica lui Hegel. Sub formula generală a idealului frumos ca "strălucire senzorială" a ideii, el desfășoară o teorie complexă a obiectualizării spiritului în senzorialul materialului poetic respectiv, ajungând până la limbajul poetic. Totodată, prin ea se poate arăta de ce anume ideea dramei a putut să fie atât de puternică: niciodată ea nu ar fi putut etala o

atât de cuprinzătoare eficiență dacă nu ar porni de la un punct mai adânc şi mai contradictoriu decât lasă să pară reducerea la rezultatul dramaturgic, aşadar schema genului dramatic. Iată de ce linia complexă a teoriei speculative a dramei concepută de Hegel urmează să fie schițată în câteva aspecte ale ei recurgând la considerațiile lui Christoph Menkes.[31]

Hegel 1: Excluderea realului

Ca gen fundamental dialectic, drama este totodată locul ales al tragicului, prin urmare, un teatru de după dramă dă naştere bănuielii că ar fi un teatru din care tragicul lipseşte. Această bănuială se alimentează din situarea, de către Hegel, a tragediei în era pre-modernă. Aşa cum, în concepția lui Hegel, arta îşi încheie existența de îndată ce spiritul a ajuns cu totul şi cu totul în imperiul abstracțiunii conceptuale, aşadar, la sine însuşi, iar materializarea senzorială nu mai reprezintă nevoia sa cea mai înaltă, tot aşa există şi un "trecut al tragicului"[32], tragic pe care Hegel îl leagă la rândul lui de "poezia dramatică". În artă, altitudinea maximă şi frumusețea maximă nu sunt unul şi acelaşi lucru. Contopirea ideală dintre senzorial şi spiritual a atins, în sculptura antică dedicată zeilor, un punct culminant despre care Hegel poate să spună, nu fără patos, dar cu o logică dialectică strictă: "Ceva mai frumos nu poate să fie, nici să se nască." Explicația lui Hegel pentru neajunsurile existente totuşi în plastica divină a vechilor greci şi care obligă arta şi spiritul să progreseze în continuare e absența internalizării subiective şi a însuflețirii (ce se va găsi apoi în "forma artistică romantică", în mod exemplar de pildă în statuile Fecioarei Maria). De aici, bine cunoscuta observație despre statuile antice, anume că ele sunt umbrite de o uşoară tristețe: în felul acesta, în post-antichitate, *spiritul* este obligat să progreseze şi să depăşească punctul culminant al *Frumosului,* contopirea totală dintre sensibilitate şi spirit – şi anume, în folosul unei abstractizări "intelectuale" progresive, ce duce la plăsmuiri din ce în ce mai înalte, nu însă şi mai frumoase, până când spiritul absolut va fi atins un mod de ființare care trebuie conceput ca tinzând spre renunțarea la formă.

În vreme ce în statuile antice de zei, aşadar în artele plastice, a fost atins, în bună manieră clasicistă, absolutul frumosului, Hegel consideră

de cealaltă parte "Antigona" lui Sofocle ca fiind "cea mai mulțumitoare operă de artă" din lumea nouă și din lumea veche în general – dar numai după o anume "îndreptare": anume, ca reprezentare ideală a schismei și reconcilierii dintre ipostaza obiectivă și cea subiectivă a spiritului moral. Din punctul de vedere al structurării conflictului moral, tragedia clasică depășește, chiar și în teritoriul "formei clasice de artă", ceea ce este "doar" desăvârșit de frumos! Ea este *mai mult decât frumoasă,* este deja pe drumul ce duce la noțiunea pură și la subiectivitate. De aceea, Menke propune să se aducă laolaltă reprezentarea lui Hegel despre "disoluția formei clasice de artă" cu teorema lui despre sfârșitul artei în epoca modernă în așa fel, încât abia concepția acestei "disoluții" să dea sens acelei teoreme. "La Hegel, drama , chiar și în ipostaza ei clasică, este pe calea spre o artă 'care nu mai e frumoasă'. Sfârșitul artei începe în dramă, *în* artă."[33] De aici rezultă, la fel ca și-ntr-o logică "neoficială" a reprezentării telelologico-istorice a lui Hegel – în orice caz, de la "Fenomenologia spiritului" – o "marginalizare" estetică "a dramei", în măsura în care ea, chiar și în domeniul artei (al frumosului) face să fie pus sub semnul întrebării frumosul însuși "în pretenția lui de reconciliere". Atunci când Hegel concepe frumosul artistic ca pe o complexă reconciliere a contrariilor, în special a frumosului cu morala, atunci se poate într-adevăr afirma că, sub noțiunea "dramaticului", Hegel scoate în evidență acele trăsături ale esteticului care fac să eșueze pretenția de reconciliere. Drama nu este numai apariția (neproblematică) a frumosului moral, ci totodată criza manifestă a acestuia.

Filosofia dramei demonstrează așadar aici, în punctul culminant al formulării ei clasice, o remarcabilă "ipocrizie"[34]: firește, are loc afirmarea reconcilierii reușite între frumusețe și morală, "fericirea simțurilor și pacea sufletului", dar și manifestarea conflictuală a schismei. Să observăm chiar ceva mai exact această ruptură în tragedie. În comparație cu eposul, Hegel consideră tragedia ca pe o "limbă mai înaltă". În forma eposului, dezmembrarea abstractă dintre *moira* și rapsodul impersonal îl face pe erou să apară în așa fel, încât, "în puterea și frumusețea lui, își simte viața distrusă și-și plânge propria moarte, cu privirea ațintită spre ea".[35] Caracterul accidental al abundenței acțiunii epice nu cunoaște încă necesitate dialectică. De aceea, în locul vocii povestitorului epic, ce

rămâne exterioară eroului, trebuie să se producă structura dramatică propriu-zisă a destinului şi, contopindu-se cu aceasta, alocuțiunea omului către sine (în reprezentarea scenică). În punctul acesta, Menke arată că, dacă se citeşte cu atenție argumentația lui Hegel, în tragedie, caracterul străin al destinului tragic "ca forță lipsită de subiect, de înțelepciune, indeterminată în sine", "necesitate rece" (care astfel aparține deja eposului) nu numai că indică o forță de care frumosul se zdrobeşte, ci şi că reconcilierea însăşi purta deja în sine sâmburele otrăvit al eşecului ei şi anume în acest mod: În concepția proprie a lui Hegel, experiența "destinului" constituie nucleul dramei. Aceasta este însă o experiență "etică": ceva se sustrage hotărârii voinței etice, ceva aruncă, în jocul dramatic şi totodată în acela al spiritului, o "contingență" mortală pentru noțiunea de etică. Prin această contingență sau "pluralitate", care descinde în divin ca şi printre oameni, este distrucă orice posibilitate de reconciliere finală. Ceea ce caracterizează dramaticului este o ruptură pe care acesta trebuie cumva s-o chituiască, s-o cârpăcească prin refugiul în stilizarea lipsită de lume, dacă vrea să afirme "adevărul" reconcilierii. Drama, ca artă frumoasă, "aruncă la o parte tot ceea ce nu corespunde ipostazierii aceluiaşi [a noțiunii adevărate] şi abia prin această *curățire* aduce la iveală idealul."[36]

Tocmai acest "catharsis" al formei dramatice este acela care, în acelaşi timp cu aparența concilierii, produce şi premisa distrugerii acestei aparențe. Căci ceea ce motivează, în perspectivă estetică, acea *excludere a realului* care este o necesitatea interioară, dar care, totodată, periclitează pretenția de mediere interioară, nu este nimic altceva decât principiul însuşi al dramei, acea abstracțiune dialectică, care, mai întâi de toate, o face posibilă ca formă, dar, în acelaşi timp, o îndepărtează de teritoriul concilierii estetice ce se realizează prin intermediul pătrunderii prin materialul *senzorial.* În adâncurile teatrului dormitează deja, sub forma unei experiențe nerezolvabil contradictorii a problemei etice şi a unei materialități repudiate, acele tensiuni care îi fac posibilă criza, disoluția şi, în sfârşit, posibilitatea unei paradigme non-dramatice. Dacă există ceva care se abate de la idealul clasic, atunci aceasta este posibilitatea de a include ceea ce este străin de sens şi impur. Este foarte elocventă concluzia lui Menke cum că epoca modernă poate fi con-

ceptă, deja de la Hegel încoace, ca o lume situată "dincolo de neajunsul moralei frumoase (...) de a fi obligată să excludă orice neajuns". Dincolo de estetica mijlocirii, cu paradigma ei estetică centrală, drama, apare posibilitatea de a se concepe, şi pentru teatru, un modernism (sau postmodernism), care "nu exlude multitudinea şi diversitatea, ci le face faţă".[37] Din epoca post-clasică şi până în prezent, teatrul a parcurs o serie de transformări care afirmă, în opoziţie cu postulatele unităţii, integrităţii, reconcilierii şi sensului, dreptul disparatului, parţialului, absurdului, urâtului. Atât din punctul de vedere al conţinutului, cât şi formal, el a asimilat întotdeauna tocmai acele lucruri pe care, altminteri, din cauza scârbei, acesta nu voia să le – "depoziteze". Conştiinţa fundamentului intern ambiguu al tradiţiei clasice arată, cu toate astea, că această „alteritate" a teatrului clasic era deja ancorată în cea mai consecventă pătrundere filosofică a acestuia: ca posibilitate ascunsă a rupturii în cadrul efortului de reconciliere încordat la maximum. În această perspectivă, teatrul *post*dramatic nu înseamnă, iarăşi şi în *niciun caz,* un teatru care se situează "dincolo" de dramă, fără nicio relaţie cu ea. El poate fi conceput, dimpotrivă, ca desfăşurare şi înflorire a unui potenţial de disoluţie, ca demontare şi deconstrucţie în interiorul dramei înseşi. Această virtualitate era prezentă, chiar dacă greu descifrabilă, în estetica teatrului dramatic, ea a fost gândită în filosofia lui, dar într-o oarecare măsură numai ca un curent sub suprafaţa de oglindă a procedurii dialectice "oficiale".

Hegel 2: Performance-ul

Pentru Hegel, o condiţie a dramei, esenţială şi nu doar ca simplă exterioritate (ca la Aristotel), e ca "personajele" să fie întruchipate de oameni adevăraţi, cu propria lor voce, corporalitate şi gestică. În felul acesta, e dată o "autoreflexie performativă" aparte "a dramei", care, aşa cum reuşeşte să demonstreze Menke, trimite în aceeaşi direcţie ca şi ruptura latentă în artele frumoase pe baza "deficienţei capacităţii ei de reconciliere".[38] Prin faptul că vocea unică a povestitorului sau rapsodului nu mai este aceea care face posibilă realizarea, ci e vorba de o necesară *pluralitate* de voci, subiectele particulare, "individuale", câştigă o îndrep-

tățire în asemenea măsură autonomă, încât devine cu neputință să relativizezi dreptul ei individual în favoarea unei sinteze dialectice. Mai mult decât atât: actorii, pe care Hegel îi priveşte ca "statui" puse în mişcare şi, în acelaşi timp, în relație reciprocă, realizează dincolo de asta încă o mutație scandaloasă pentru idealismul obiectiv al lui Hegel. În măsura în care, ca oameni doar empirici, abia ei sunt aceia care fac cu putință ca, în dramă, idealul, frumosul artistic să devină realitate, se ajunge, în ceea ce-i priveşte, la o "conştiință ironică a performanței". Ia naştere, cu alte cuvinte, fenomenul, de neconceput din punctul de vedere al lui Hegel, prin care particularul şi intuitivul – simplii actori individuali – să stea mai presus de conținutul moral. Acesta depinde numai de capacitatea particulară de reprezentare a actorilor, în loc ca legea să fie făcută de particularul însuşi. Menke: "În loc să fie un >simplu instrument< care dispare în rolul său, actorii trec printr-o răsturnare a dependenței între frumos, respectiv moral, şi subiectivitate. (...) Experiența fundamentală a actorului este aducerea la suprafață a ceea ce este valabil din punct de vedere moral prin indivizi."[39]

Prin urmare, caracterul activ de performance al dramei (a se citi: al teatrului) deschide, între făcut şi a face, o tensiune care, în spectacol, iese la iveală prin faptul că "oamenii adevărați" (actorii) îşi pun pe chip măştile eroilor, "personae", şi îi reprezintă pe aceştia "prin vorbire reală, aşadar proprie, şi nu prin povestire".[40] Din acest motiv, se poate ajunge şi la "demascarea" acestui raport, din perspectiva lui Hegel, "răsturnat", între subiectivitate şi conținutul moral obiectiv: anume, atunci când, în parabaza comică, actorii ies din rolurile lor şi se joacă cu masca. Hegel vede în întreaga ei acuitate specificitatea experienței *teatrale,* anume că ea prezintă unitatea dintre realitatea spirituală şi realizarea materială ca pe o "ipocrizie"[41]: "...eroul care apare înaintea spectatorului se împarte în masca sa şi în actor, în persoană şi în sinele adevărat."[42] Lucrul acesta devine din cale afară de vizibil numai în *parekbaza* comică, acolo unde "sinele" acționează o dată în mască, dar în momentul următor îşi face apariția "în propria sa nuditate şi în toată condiția lui obişnuită". Jocul teatral în totalitatea lui reprezintă în fond o situație de neconceput pentru filosofia spiritului: sinele subiectiv lipsit de importanță intrinsecă al celui care joacă, ce produce semne în mod artificial, acest eu individual

dezgolit se află pe sine ca fondator şi întemeietor al esenţialului, al conţinuturilor morale, creator de *dramatis personae* ca întruchipări ce reunesc deja în ele însele frumuseţe şi moralitate: "Exhibarea excesivă a ceea ce este general valabil e trădată în favoarea sinelui [...]. Sinele apărând aici în însemnătatea sa ca realitate, se joacă cu masca pe care şi-o pune la un moment dat pentru a fi personaj..."[43]

În această realitate a teatrului, Hegel trebuie să descopere o "dizolvare generală a esenţialităţii reprezentate în general în individualitatea ei"[44], astfel încât, din tendinţa de dizolvare, să rezulte cu necesitate, logic şi din punctul de vedere al istoriei spiritului, abstracţiunea şi conştiinţa dialectică a "gândirii raţionale", filosofia greacă. În chip necesar, "drama" se situează la marginea artei, pe graniţa dintre idealul artistic, "strălucirea spirituală a ideii", şi abstracţiunea filosofică într-un anume fel lipsită de chip. Devine limpede că Menke pune în legătură această scindare interioară, caracterul incomplet al dramei, cu transcendentalizarea romantică a poeziei şi înţelege teoria dramei gândită de Hegel ca metaforă a unei noţiuni de artă care conţine deja în sine însăşi motivele argumentaţiei ce fac ca noţiunea "oficială" de ideal ca iradiere senzorială a ideii să pară o fantasmă de neatins. În felul acesta, sfârşitul artei ajunge să apară mai puţin ca o teză istorică şi filosofică (ori de filosofia artei), decât ca un sfârşit, început de când lumea, al ideii "clasice" de artă, ca un sfârşit început de când lumea al artei *în* artă. Din perspectiva evoluţiilor mai recente ale formelor de artă şi de teatru, care încearcă să trimită în uitare "forma" ca totalitate, mimesis, model, modul în care Hegel prezintă evoluţia antică produce impresia unui model pentru dizolvarea noţiunii dramatice de teatru.

PREISTORII

Despre preistoria teatrului postdramatic

Teatru şi text

Teatrul şi drama s-au aflat şi se află într-o relație marcată de contradicții pline de tensiune. Accentuarea acestei stări de lucruri şi revelarea, în tot cuprinsul ei, a implicațiilor pe care acestea le au este cea dintâi premisă pentru o înțelegere adecvată a teatrului nou şi foarte nou. Pentru a începe să cunoaştem teatrul postdramatic e necesar să aflăm cu certitudine în ce măsură emanciparea reciprocă şi scindarea între teatru şi dramă este ea însăşi condiția existenței acestuia. Din acest motiv, istoria dramei ca gen este, în sine, de un interes limitat din punct de vedere teatrologic. Deoarece, însă, teatrul în Europa a fost dominat, practic şi teoretic, de către dramă, se cuvine, aşa cum s-a arătat, să raportăm noile evoluții la trecutul teatrului dramatic prin intermediul noțiunii "postdramatic" – asta înseamnă, să ne raportăm nu atât la modificările parcurse de *textele* teatrale, cât la transformarea de comportament pe care a parcurs-o expresia teatrală. În formele *teatrale* postdramatice, textul care este pus în scenă (atunci când e pus), nu mai este conceput decât ca o componentă cu drepturi egale a unui context general gestual, muzical, vizual etc. Clivajul dintre discursul textului şi acela al teatrului se poate lărgi până ce devine o discrepanță expusă deschis şi chiar până la dispariția oricărei legături.

Îndepărtarea istorică, una de alta, a mărimilor text şi teatru presupune o reconsiderare lipsită de prejudecăţi a relaţiei dintre ele. Aceasta poate să înceapă cu reflecţia cum că mai întâi a existat teatrul: născut din ritual, preluând forma mimesis-ului dansat, el fusese deja elaborat într-un mod complex de comportament şi de practică înainte de apariţia scrisului. E drept că "teatrul primitiv" şi "drama primitivă" nu constituie decât obiectul unor încercări de reconstituire, totuşi, din punct de vedere antropologic, s-ar cuveni să fie o certitudine faptul că formele timpurii de teatru ritual, cu ajutorul măştilor, costumelor şi recuzitei, puneau în mişcare procese cu o mare încărcătură afectivă (vânătoare, fertilitate), constituindu-se într-o reprezentare ce ajungea, astfel, să reunească dansul, muzica, şi jocul de roluri[45]. Chiar dacă această practică prescriptivă, motorie, având o corporalitate semantică, reprezintă la rândul ei un fel de "text", deosebirea faţă de formarea textului *literar* modern rămâne totuşi *izbitoare.* Textul scris, literatura, a preluat aici o conducere aproape de nimeni disputată în ierarhia culturală. Astfel a fost posibil ca, în teatrul literar burghez, să dispară legătura, prescrisă deja în spectacolul de teatru baroc, a textului cu formele de vorbire muzicalizate, cu gestul dansant şi cu o abundentă scenografie optică şi arhitectonică: *textul ca ofertă de sens* era cel care domina, celelalte mijloace teatrale trebuiau să-l slujească şi erau controlate mai degrabă cu neîncredere de instanţa numită *ratio.*

Au existat încercări de a se lua în considerare conştiinţa acută a autorităţii despotice a elementelor neliterare ale teatrului prin definiţii extrem de cuprinzătoare ale dramei. Iată cum a formulat-o Georg Fuchs în "Die Revolution des Theaters" ("Revoluţia teatrului"): "Drama, în forma ei cea mai simplă, e mişcarea ritmată a corpului în spaţiu". Aici, prin "dramă" se înţelege acţiune scenică, aşadar, în fond, teatru. Chiar şi elementele care pot să apară în spectacolul de varietăţi – "dans, acrobaţie, tehnica jonglerilor, dansul pe sârmă, scamatoriile, luptele de tot felul, dresura de animale, cântatul, jocul cu măşti şi cine ştie mai ce" sunt, pentru Fuchs, forme simple de dramă.[46] (În utopiile teatrale ale primei jumătăţi a secolului XX, întâlnim uneori un mod de exprimare inspirat de aici, care identifică teatrul ca acţiune *cultică* cu "drama" şi delimitează acest mod de acţiune cultic, simbolic, de "Mimus" ca imitare

a realității.) Deoarece, la o identificare terminologică a dramei cu toate planurile teatralului, dispar diferențierile productive istorice şi tipologice dintre diferitele specii în care s-au întâlnit şi s-au despărțit, în epoca modernă, teatrul şi literatura, se cuvine să delimităm mai strict noțiunea de dramă şi să cădem de acord asupra faptului că, în cazul unor abordări precum cea ale lui Fuchs, dimensiunile agonalului şi ale teatralului se contopesc, imposibil de diferențiat, cu drama – aspecte care, pe bună dreptate, continuă să se deosebească între ele în conştiința creatorului de teatru, a cititorului şi a teoreticianului. Acelaşi lucru este valabil şi pentru unele observații ale lui Heiner Müller, conform cărora elementul fundamental al teatrului şi al dramei ar fi *transformarea,* moartea ar fi cea din urmă tansformare iar teatrul ar avea întotdeauna de-a face cu o moarte simbolică: "Esențială, în teatru, e transformarea. Moartea. Iar frica de această ultimă transformare e generală, pe ea ne putem baza, pe ea putem construi."[47]

Walter Benjamin scrie, acolo unde analizează aparența reconcilierii în "Afinitățile elective" ale lui Goethe: "Misterul, în dramatic, este acel moment, în care acesta se desprinde din domeniul limbii care îi este propriu şi răzbate în altul, superior şi inaccesibil ei. De aceea, el nu poate fi exprimat niciodată în cuvinte, ci numai şi numai în reprezentație, el este 'dramaticul' în înțelesul cel mai strict."[48] În acest sens, "dramaticul" e lipsit de orice legătură cu tot ceea ce se înțelege prin dramatic în discuția teatrologică. Formularea lui Benjamin raportează ceea ce el numeşte "dramaticul" la disputa corporală ancorată în cult, la mutul *agon.* Este vorba despre depăşirea (creştină) a acesteia printr-o îndurare, izbăvire sau "limbă" dincolo de limba oamenilor, sau în orice caz la marginea ei. E adevărat că relativa îndreptățire obiectivă a identificării teatrului cu drama se arată acolo unde concepția dramaticului accentuează cea mai mare apropiere a acestuia de pantomimă şi de amuțirea pe care limba nu face decât să o încadreze cumva. Dar tocmai din această cauză va fi util să considerăm "dramaticul" lui Benjamin ca făcând parte din *teatru:* ca rit şi ceremonie, "poezie" a scenei şi semioză situată în afara limbii sau în orice caz în teritoriul de frontieră al acesteia. Această noțiune a dramaticului se referă la o experiență abisală a metamorfozei, în cursul căreia nu se ajunge la oprirea în loc a vânzolelii

utopic-înfricoşate a transformărilor pe care o manifestă teatrul; în care nu există decât sărbătoarea, şi nicidecum încremenirea care să ferească de amețeala teatrului. E vorba, aici, mai degrabă de o realitate a depăşirii morții prin *punerea în scenă* – un proces care fireşte că rămâne permanent lipsit de claritate. Aşa cum evidențiază Primavesi, " 'dramaticul' poate, ținându-se strâns de *physis*-ul mut, să garanteze izbăvirea de mitul vinovăției şi al frumuseții numai acolo unde, aşa cum se întâmplă în teatru, trupul rămâne sustras înțelegerii."[49]

Secolul XX

Spre sfârşitul secolului XX, teatrul dramatic se afla la finalul unei lungi perioade de înflorire ca alcătuire discursivă elaborată, o alcătuire pe care, cu toate deosebirile dintre ei, Shakespeare, Racine, Schiller, Lenz, Büchner, Hebbel, Ibsen şi Strindberg au făcut-o cunoscută ca tot atâtea variațiuni ale uneia şi aceleiaşi forme de discurs. În acest cadru, până şi tipurile şi fenomenele individuale cele mai categoric divergente s-au prezentat ca variațiuni ale unei alcătuiri discursive, pentru care contopirea dintre dramă şi teatru e esențială. Evoluția acelei alcătuiri discursive în direcție postdramatică urmează a fi refăcută, succint, în cele ce urmează. "Elanul" pentru procesul de coagulare a discursului postdramatic în teatru poate fi descris ca o succesiune de etape precum *autoreflecție, decompoziție* şi *despărțire* a elementelor teatrului dramatic. Drumul duce de la marele teatru al sfârşitului de secol XIX, prin multitudinea de forme teatrale moderne ale avangardei istorice, la neoavangarda anilor 50 şi 60, până la formele de teatru postdramatic de la sfârşitul secolului XX.

Prima etapă: dramă pură şi "impură"

Situația de pornire o reprezintă hegemonia încă intactă a unei drame, ale cărei momente esențiale se reliefează în idealul şi, parțial, în practica "*dramei pure*". Drama prin excelență este, în acest caz, nu doar un model estetic, ci comportă chiar implicații esențiale de teoria cunoaşterii, precum şi implicații sociale: însemnătatea obiectivă a eroului, a individului; posibilitatea de a face ca realitatea umană să devină reprezentabilă prin

limbă, şi anume prin forma dialogului scenic; relevanța comportamentului uman individual în societate. Pe lângă şi înainte de drama "pură" există (încă din Evul Mediu, la Shakespeare şi în epoca barocă) devieri importante de la acest model. În linii mari, ele pot fi descrise ca elemente "epice" ale dramei şi, în perspectiva scopurilor noastre, am putea privi abundența acestor forme ca "dramă impură". Semantica formală esențială a dramei poate fi oricând demonstrată şi în aceste forme: întruchiparea unor caractere sau personaje alegorice de către actori; reprezentarea unui conflict în "coliziune dramatică"; o abstractizare de cel mai înalt grad, în comparație cu romanul şi eposul, a imaginii lumii; reprezentarea de conținuturi politice, morale şi religioase ale vieții sociale prin dramatizarea coliziunii lor; o acțiune care, chiar şi în cazul unei ample "dedramatizări", îşi continuă cursul; reprezentarea unei lumi, chiar şi în cazul unei minimale acțiuni reale.

Etapa a doua: Criza dramei, drumuri proprii ale teatrului

Sub semnul prevestitor al unui teatru care nu a suferit încă schimbări revoluționare, se ajunge, pe la 1880, la criza dramei. Sunt zguduite şi făcute să dispară o serie de elemente constitutive ale dramei care, până atunci, nu fuseseră puse sub semnul întrebării: forma textuală a dialogului încărcat de tensiuni, evoluând spre deznodământ; subiectul, a cărui realitate poate fi exprimată substanțial prin vorbire interumană; acțiunea, care se desfăşoară preponderent într-un prezent absolut. Szondi deosebeşte "încercările de soluționare", respectiv de "salvare" cunoscute, la care ajung autorii sub impresia unei lumi şi a unei imagini a omului aflate, ambele, într-o rapidă schimbare: dramturgia eu-lui, statică, piesa de conversație, drama lirică, existențialism şi îngustime ş. a. m. d. Paralel şi în analogie cu criza dramei ca formă textuală dependentă de teatru, îşi face însă apariția scepticismul vizavi de compatibilitatea dintre dramă şi teatrul însuşi. Astfel, Pirandello era convins că teatrul şi drama sunt incompatibile.[50] În primul dialog din "Arta teatrului", Edward Gordon Craig demonstrează că marile piese ale lui Shakespeare nu ar trebui să fie deloc reprezentate pe scenă! Lucrul acesta ar fi chiar periculos, din cauză că *Hamlet*ul jucat ar ucide ceva din bogăția nesfârşită a *Hamlet*ului

imaginat. (Într-adevăr, mai târziu, Craig a purces la punerea în scenă a piesei şi a explicat că această încercare nu ar fi făcut decât să confirme teza sa despre nereprezentabilitatea piesei.) Aici, teatrul este recunoscut drept ceva ce are rădăcini şi premise proprii, de un fel aparte şi chiar ostile faţă de literatura dramatică. Textul, aşa sună concluzia lui Craig, trebuie să se retrragă din teatru – tocmai din cauza dimensiunilor şi calităţilor sale poetice.

Se dezvoltă noi forme de text care nu mai conţin nici naraţiunea, nici raportul referenţial cu realitatea decât într-o manieră deformată şi în rudimente: acea *Landscape Play* a Gertrudei Stein, textele lui Antonin Artaud pentru al său "Teatru" al "cruzimii", teatrul formei pure al lui Witkievicz. Aceste genuri de *texte* "deconstruite" anticipează elemente ale esteticii *teatrale* postmoderne. Textele Gertrudei Stein vor avea parte abia odată cu Robert Wilson de o estetică teatrală adecvată. (Wilson a explicat că lectura textelor Gertrudei Stein a fost aceea care l-a condus la convingerea că ar putea să facă teatru.) Teatrul lui Artaud a rămas viziune, la fel şi acela al lui Witkievicz, care anticipează teatrul absurdului. Ca ins care a pus în scenă, cu mijloace teatrale economicoase şi funcţionale, texte clasice, regizorul francez Antoine Vitez ştia despre ce vorbeşte atunci când a spus că, de le sfârşitul secolului XIX, toate marile opere care au fost scrise pentru teatru au fost caracterizate prin "totala indiferenţă" pe care textura lor o manifestă faţă de realizarea lor scenică.[51] Şi-a făcut apariţia o schismă între teatru şi text. Gertrude Stein a fost şi este considerată ca fiind de nejucat, ceea ce este perfect adevărat dacă raportezi textele ei la aşteptările teatrului dramatic. Dacă se pune întrebarea simplă, cât "succes" au avut textele acesteia pe scenă, atunci trebuie să admitem eşecul ei indiscutabil ca autoare de teatru. Dar şi în formele ei de text se anunţă deja acea dinamică ce duce la disoluţia tradiţiei teatrului dramatic.

Autonomizarea teatrului nu este, aşa cum ne place să bagatelizăm, rezultatul părerii mult prea bune despre ei înşişi a unor regizori (post)moderni nebuni după afirmare. Mai mult chiar, apariţia teatrului de regie şi-a avut originea, potenţial, în chiar dialectica estetică a teatrului dramatic, care, în cursul dezvoltării sale ca "formă de reprezentaţie", a descoperit într-o măsură din ce în ce mai mare mijloacele pe care el le

conține chiar şi fără să ținem seama de text. În acelaşi timp, în nepăsarea autorilor secolului XX vizavi de posibilitățile teatrului trebuie să recunoaştem latura productivă: Ei au scris şi scriu în aşa fel, încât teatrul potrivit pentru textele lor încă mai rămâne în mare măsură de inventat. Provocarea de a descoperi noi valențe ale artei teatrale a devenit o dimensiune esențială a scrisului pentru teatru. Revendicarea lui Brecht, ca autorii, prin textele lor, să nu se mulțumească a "livra" material aparatului teatral, ci să şi încerce să-l schimbe, s-a realizat într-o măsură mult mai mare decât aceea pe care putea s-o prevadă chiar Brecht. Heiner Müller e în măsură să explice fără ocolişuri că un text pentru teatru este bun atunci când el nu poate fi făcut în teatru, aşa cum există acesta acum.

Autonomizare, reteatralizare

Odată cu toate celelalte revoluții culturale de la începutul secolului trecut, se ajunge, în paralel cu criza dramei, la o criză a formei de discurs a *teatrului* însuşi. Din respingerea formelor teatrale tradiționale se dezvoltă un nou tip de autonomie a teatrului ca practică artistică de sine stătătoare. Abia de la această cotitură, teatrul a renunțat la orientarea sigură în alegerea mijloacelor sale în favoarea cerințelor dramei care urmează să fie montată. Această orientare impusese nu numai o îngustare, dar şi o anume siguranță a criteriilor ținând de meşteşug, o logică şi o rigoare a mijloacelor teatrale ce trebuiau utilizate în folosul dramei. În această privință, libertatea asta proaspăt câştigată a adus cu sine o pierdere pe care, privind dinspre latura productivă a teatrului, se cuvine să o descriem ca *intrare a teatrului în eopca experimentului.* Din momentul în care a devenit conştient de potențialele de exprimare artistică ce dormitează în el independent de textul care trebuie montat, teatrul a intrat, şi el, asemenea celorlalte forme de artă, în dificila şi riscanta libertate a experimentului continuu.

În vreme ce "teatralizarea" teatrului duce la eliberarea sa de sub autoritatea dramei, această evoluție este accelerată şi de un alt moment de cotitură în istoria mediilor: apariția filmului. Reprezentarea de imagini mişcate cu oameni în acțiune, domeniu, până în acel moment, prin

excelenţă al teatrului, este preluată şi supralicitată de către noua matrice tehnică a filmului. Dacă, pe de o parte, teatralitatea ca dimensiune artistică începe să fie concepută ca independentă de *textul* dramatic, în acelaşi timp, prin contrast cu acea "image mouvement" (Deleuze) produsă cu mijloace tehnice, momentul procesului viu (spre deosebire de fenomenele reproduse sau reproductibile) începe să fie recunoscut ca *differentia specifica* a teatrului. Această "redescoperire" a potenţialului de reprezentare propriu teatrului şi numai lui aduce la ordinea zilei întrebarea, de acum constitutivă şi imposibil de ocolit, ce anume are el inconfundabil şi de neînlocuit în raport cu celelalte medii. Într-adevăr, întrebarea aceasta a însoţit teatrul de atunci încoace, şi asta nu numai din cauza rivalităţii cu alte arte. Aici devine vizibilă mai degrabă una din cele două logici după care se desfăşoară naşterea unor noi forme ale artelor reprezentaţiei: logica datorită căreia apariţia unui mediu nou al plăsmurii de forme şi al reprezentării lumii duce aproape automat la situaţia în care mediile de până atunci, dintr-o dată definite ca fiind "mai bătrâne", pun întrebarea referitoare la ce anume le este lor specific *ca artă,* un specific care abia după apariţia tehnicilor mai moderne se cere scos la iveală în mod conştient şi chiar accentuat. Sub impresia noilor medii, cele mai vechi devin *autoreflexive.* (Aşa s-a întâmplat cu pictura la apariţia fotografiei, cu teatrul la apariţia filmului, cu acesta din urmă la apariţia televiziunii şi tehnicii video.) Chiar dacă această schimbare depăşeşte orice altceva numai într-o primă fază a reacţiei, din momentul acesta, autoreflexivitatea rămâne o permanentă potenţialitate şi necesitate obţinută cu forţa, prin alăturarea artelor şi competiţia (*paragone*) dintre ele. – Cealaltă legitate a dezvoltării artelor pare să fie faptul că din descumpenere ia naştere o anume dinamică. Dacă, în artele plastice, dimensiunea reproducerii a fost separată de experienţa culorii şi a formei ca atare (fotografie şi abstracţiune), în schimb, elementele particulare constrânse să se întoarcă la ele însele au putut parcurge o fază de accelerаţie şi a fost posibilă apariţia unor noi forme. Din *decompoziţia* întregului unui gen în elementele particulare care-l compun iau naştere noi limbaje formale. Atunci când, în teatru, aspectele până în acel moment "lipite între ele" ale limbii şi ale corpului se despart, atunci când reprezentarea rolurilor şi vorbirea în adresă directă cu publicul sunt

tratate drept realități autonome, atunci când spațiul sonor este separat de spațiul de joc, din autonomizarea straturilor respective iau naştere noi posibilități de reprezentare.

Concentrarea asupra teatralului vizavi de reprezentări literare, fotografice sau filmice ale lumii poate fi desemnată ca "reteatralizare", proces ce caracterizează mişcările avangardei istorice. Mai cu seamă studiile întreprinse de Erika Fischer-Lichte[52] au fost acelea care au situat în centru acest concept (adus în discuție ca şi cuvânt-titlu mai întâi de Fuchs), evidențiindu-i contextul între altele prin receptarea productivă a tradițiilor teatrale neliterare, atât din Europa cât şi din afara ei, în avangardele istorice. Obiectivul, în acest caz, nu l-a constituit numai reevaluarea posibilităților strict estetice ale teatrului. Nu a fost vorba numai de o reteatralizare imanentă teatrului, ci în acelaşi timp de o *deschidere* a sferei teatrului către altele: către forme ale practicii culturale, politice, magice, filosofice ş.a.m.d., către adunare, festivitate şi ritual. De aceea, se cuvin evitate unele scurtături în direcția unei estetizări a avangardelor, scurtături la care ne-ar putea ispiti termenul de "reteatralizare", aşa cum s-a încetățenit el pentru modernismul clasic. Dorința avangardelor de a depăşi granițele dintre viață şi artă (o încercare al cărei eşec bineînțeles că nu le condamnă), a fost de asemenea un motiv al reteatralizării.

În cortegiul acestei evoluții se coagulează ceea ce – fie cu intenția de a descrie, fie spre a lăuda sau cu scopul de a defăima – se numeşte teatru de regie sau "teatrul regizorilor". Autonomizarea teatrului şi, odată cu aceasta, însemnătatea sporită a regizorului este irevocabilă. Cu toată aversiunea, atât de îndreptățită, de altfel, împotriva acelor minți mediocre din teatru care claustrează texte importante în orizontul lor de viață şi cultural mai limitat, prin comparație, se cuvine subliniat că lamentările provocate de despotismul regizoral îşi are originea, în cele mai multe dintre cazuri, în înțelegerea tradițională a teatrului de text în sensul secolului XIX şi/sau în refuzul de a se expune unor experiențe teatrale neobişnuite. Cu toate astea, diferențierea unui teatru al regizorilor de un teatru al actorului sau al autorului se referă doar marginal la diferențierea teatrului dramatic de cel postdramatic: e adevărat că teatrul de regie reprezintă o premisă pentru dispozitivul postdramatic (chiar şi

atunci când regia e preluată de colective întregi), dar şi teatrul dramatic se prezintă în mare măsură ca teatru de regie.

În cazul noii insistenţe asupra valorii în sine a teatrului, manifestate pe la începutul secolului trecut, mai trebuie avută în vedere şi o altă corelaţie: tocmai teatrul de divertisment de pe la sfârşitul secolului XIX fusese acela care îi întărise pe oamenii de teatru mai pretenţioşi în convingerea că exista un conflict între text şi teatrul rutinat. Recuperarea, în favoarea teatrului, a complexităţii şi adevărului a constituit un motiv central al eforturilor lui Craig, nu mai puţin decât la Cehov şi Stanislavski, Claudel şi Copeau. Chiar dacă mulţi s-au îndepărtat cu paşi uriaşi de modul tradiţional de prezentare a dramelor şi chiar dacă unii apologeţi ai autonomiei şi 'reteatralizării' teatrului au mers până acolo încât să revendice exilarea textului, teatrul radical al acelei epoci nu viza, pur şi simplu, minimalizarea de principiu a textului, ci *salvarea* lui. În "teatrul regizorilor", care tocmai se năştea, miza o reprezenta de multe ori efortul de a smulge *textele* din ghearele convenţiei şi de a le feri de ingredientele aleatorii, lipsite de importanţă ori distructive ale efectelor teatrale culinare.[53] Aceia care încearcă, astăzi, să îndemne la luptă pentru salvarea textului de teatru de nelegiuirile regiei ar trebui să-şi aducă aminte de acest context. Pentru textul scris, e mai mare pericolul cu care-l ameninţă convenţia muzeală decât acela care vine dinspre formele radicale de abordare.

Etapa a treia: neo-avangarda

Pentru genealogia teatrului postdramatic, importante sunt începuturile *"neo-avangardei"* în teatru. În Germania Federală, aşa-numita "etapă de reconstrucţie" a favorizat o dubioasă limitare a culturii şi a teatrului la un soi de "umanism" apolitic. Pe de o parte, în epoca de avânt economic al anilor cincizeci se construiau nu mai puţin de o sută de teatre noi, pe de altă parte, scena era dominată de conservatorismul lui Gründgens şi de încercarea de a da uitării trecutul politic şi de a se concentra asupra "culturii". Par cât se poate de sfioase, aici, tentativele de "experimente", într-o vreme în care în SUA, la Black Mountain College, se

deschideau drumuri cu totul noi iar pe scenă îşi făceau apariţia John Cage, Merce Cunningham, Allan Kaprow.

Spre sfârşitul anilor cincizeci începe deschiderea pe plan internaţional. Se dă startul acum nu numai pentru avangardă, dar şi pentru ceea ce avea să dea peste cap toate domeniile vieţii private şi publice, e vorba de cultura pop. Odată cu muzica rock (Chuck Berry, Elvis Presley) se produce pentru prima oară în istorie muzică destinată anume şi exclusiv oamenilor tineri. Începe înaintarea victorioasă a culturii tinere. În Germania, care, în artele plastice ca şi în cultura vieţii cotidiene, urmează bucuroasă influenţele americane, se ajunge şi în domeniul teatrului, ca reacţie la încremenitul teatru încărcat de cultură, la o receptare plină de zel a pieselor lui Beckett, Ionesco, Sartre şi Camus. Confluenţa dintre filosofie şi teatrul absurdului cu existenţialismul întâlneşte un ecou la fel de puternic ca şi receptarea târzie în Germania a unor evoluţii artistice precum suprarealismul şi expresionismul abstract. Începe receptarea lui Kafka, se fac simţite muzica serială şi pictura informală. În vreme ce, în RDG, tonul pare a fi dat – mai cu seamă ca urmare a turneelor triumfale întreprinse de Berliner Ensemble – de estetica brechtiană (care, în realitatea cotidiană, este însă suspectată şi combătută în numele unui aşazis "realism socialist"), în lumea întreagă şi îndeosebi în vestul Germaniei ia naştere, pe la 1965, un nou teatru al provocării şi al protestului. Emblematice, pentru insurecţia teatrală, au devenit spectactacolele cu "Marat/Sade" de Peter Weiss montate la Berlin şi respectiv Londra de Konrad Swinarski şi Peter Brook.

În anii 60 ia naştere, culminând cu mişcarea din 1968, un nou spirit al experimentului care se manifestă în toate artele. În 1963, la Hamburg se fondează "Experimenta". Se vorbeşte despre noul "stil de la Bremen": sub direcţia lui Kurt Hübner îşi face apariţia un teatru tânăr al revoltei politice şi formale, promovat de Peter Zadek, Wilfried Minks şi Peter Stein. În 1969, acesta se duce la Berlin şi transformă, pentru decenii, Berliner Schaubühne într-un teatru care se impune pe scena internaţională. În Statele Unite activează o avangardă creatoare pe multe planuri, astfel încât artele plastice, teatrul, dansul, filmul, fotografia, literatura se transformă într-o *artistic community* în care depăşirea graniţelor dintre arte devine regula şi care face ca teatrul obişnuit să pară prăfuit. Prin

implicarea, în etapa de concepție, a prezenței reale a observatorului (Rauschenberg) în operă, noua artă a *environment*-ului (deja anticipată de construcțiile Merz ale lui Kurt Schwitters) se apropie de scena teatrală. Ambalajele lui Christo interacționează ca "operă" cu vizitatorii care se revarsă ca un fluviu. Deja *action painting* este o "ceremonie a pictării" cu accente de situații teatrale, dar, după acțiunea artistică a cărei autonomie a fost scoasă în evidență, opera rămâne totuşi, fireşte, un obiect legat *idealiter* de "scena" naşterii sale, existând totuşi în continuare pentru sine. Yves Klein, ca regizor, îşi prezintă "antropometriile" în fața spectatorilor, ca spectacol cu muzică. În happening – şi cu atât mai mult la acționiştii vienezi –, acțiunea capătă trăsăturile unui ritual. În 1969, Richard Schechner pune în scenă "Dionyssius 69", în timpul căruia spectatorii sunt chemați să intre în contact corporal cu cei care joacă.

Tot în anii 60, în centrul interesului se află şi *"teatrul absurd".* Acesta concediază conținutul de sens previzibil al cursului acțiunii dar, în plin proces de disoluție a sensului, respectă cu uimitoare rigoare până şi unitățile clasice ale dramei. Însă ceea ce îi mai leagă pe Ionesco, Adamov şi ceilalți ca şi varietățile calificate drept "absurde" sau "poetice" de tradiția clasică este *caracterul dominant al discursului.* E adevărat că, pentru Ionesco, cuvintele devin "écorces sonores démunies de sens", dar tocmai prin asta, piese precum "La cantatrice chauve" trebuie să spună "lumii" în general un adevăr într-o lumină nouă, să pună, cum scrie Ionesco, realitatea "dans sa véritable lumière, au delà des intrepretations et d'une causalité arbitraire".[54] Şi teatrul celei mai riguroase critici a sensului se concepea drept proiect al unei lumi iar autorul drept creator al acesteia. Şi, ca joacă de-a absurdul, teatrul a continuat să rămână o imagine a *unei lumi.* Şi, la fel ca noul teatru politic al provocării, teatrul absurd rămâne îndatorat acelei ierarhii din teatrul dramatic, care, în ultimă instanță, subordonează mijloacele teatrale textului. Împletirea, atât de caracteristică teatrului dramatic, dintre dominația textului, conflictul personajelor, totalitatea unei "acțiuni", oricât de grotescă, şi reprezentarea lumii rămâne intactă.

Dacă trecem în revistă teatrul absurd, aşa cum a fost el descris de Esslin, s-ar putea să ne simțim transpuşi, într-o primă instanță, în teatrul

postdramatic al anilor 80: Astfel, nu există "acțiune sau intrigă demnă de luat în considerare", piesele "nu prezintă personaje care ar putea fi desemnate drept caractere" ci mai degrabă "ceva care se apropie de marionete"; de multe ori nu au nici început, nici sfârşit şi adeseori se compun "dintr-o flecăreală incoerentă", nicidecum din "replici şi dialoguri spirituale şi îndelung cizelate".[55] Să fie oare teatrul lui Robert Wilson, acela care ne este descris aici? Deoarece, în teatrul postdramatic, se poate constata ceva precum "absence du sens", e la îndemână să comparăm acest teatru cu teatrul absurdului, care conține refuzul sensului chiar în numele său. Atmosfera din care trăieşte teatrul absurdului e motivată din punctul de vedere al concepției despre lume, precum şi politic, filosofic şi literar: experiența barbariei în secolul XX, sfârşitul posibil al istoriei devenit realitate (Hiroshima), birocrațiile goale de sens, resemnarea politică. Retragerea existențialistă şi concentrarea asupra individului şi a absurdului sunt strâns legate între ele. Disperarea comică devine starea fundamentală la Frisch, Dürrenmatt şi Hildesheimer. Formula "Nouă nu ne mai vine de hac decât comedia" exprimă eşecul interpretării tragice a lumii ca totalitate. În film, pe lângă filmele existențialiste franțuzeşti, "Dr. Straniu sau cum am ajuns eu să iubesc bomba" al lui Stanley Kubrick rămâne transpunerea congenitală a acestei experiențe. Cu toate astea, contextul filosofic diferit le conferă tuturor motivelor discontinuității, colajului şi montajului, disoluției narațiunii, stupefacției amuțitoare şi privării de sens, pe care teatrul absurdului le împarte cu acela postdramatic, o semnificație de fiecare dată total diferită: Dacă Esslin plasează pe bună dreptate elementele absurzilor în corelație cu temele filosofice şi scoate în evidență cu deosebire "sentimentul spaimei metafizice vizavi de absurditatea existenței umane"[56], în cazul teatrului postdramatic al anilor 80 şi 90 se poate spune că disoluția certitudinilor filosofice nu mai reprezintă, pentru el, o problemă a fricii metafizice, ci un dat culturală de la care se cuvine pornit.

Există corespondențe între teatrul absurd şi drama lirică, aceasta înscriindu-se în genealogia (nu în tipul) teatrului postdramatic. Titlul celei de-a doua antologii de teatru a lui Tardieu ("Poèmes à jouer", 1960) trimite în această direcție. O piesă precum "Conversation-Sinfonietta" construieşte o compoziție muzicală din fragmente de limbaj cotidian. În

"L'ABC de notre vie" (scrisă în 1958, a avut premiera în 1959) întâlnim, ca denumire a genului, "poezie pentru scenă" cu solo şi cor. La premieră a fost folosită muzcă de Anton Webern. Există şi o piesă fără personaje, în care nu se întâlnesc decât voci care sună într-o cameră goală ("Voix sans personne"). În comparaţie cu teatrul postdramatic, "teatrul poetic", pe care Esslin a vrut să-l delimiteze de teatrul absurdului[57], se apropie mai mult de acesta. E vorba de un teatru literar, în tradiţiile teatrului dramatic, el fiind despărţit de teatrul postdramatic printr-o prăpastie. Să constatăm, recapitulând: teatrul absurdului face parte, la fel ca teatrul lui Brecht, din tradiţia teatrală dramatică. Unele texte spulberă graniţa dintre logica dramatică şi cea narativă. Însă abia atunci când mijloacele teatrale de dincolo de limbă se află într-o relaţie de egalitate în drepturi cu textul şi poate fi conceput sistematic şi ca existând în absenţa acestuia, se poate spune că pasul către teatrul postdramatic a fost făcut. Din această cauză nu ar putea fi vorba de o "continuare" a teatrului absurd şi a celui epic[58] în noul teatru, ci s-ar cuveni semnalată ruptura, faptul că atât teatrul epic cât şi cel absurd continuă să se agaţe, cu mijloace diferite, de prezentarea unui univers textual fictiv şi închipuit ca dominantă, lucru pe care teatrul postdramatic nu îl mai face.

Şi *teatrul documentar,* gen ce se manifestă în anii 60, iese puţin din tradiţia teatrului dramatic. Scene de abordare judecătorească a unor procese, interogatorii, declaraţii făcute de martori ies în faţă în locul prezentării dramatice a evenimentelor. S-ar putea formula obiecţia că scenele de tribunal şi interogarea de martori reprezintă şi ele mijloace ale teatrului tradiţional, menite să genereze tensiune dramatică. E drept că lucrul acesta este valabil pentru un mare număr de drame, dar nu este relevant aici, fiindcă el depinde doar în mică măsură de deznodământul procedurii de anchetă sau de pronunţarea verdictului în teatrul documentar. Problemele despre care e vorba, tematic (culpa politică sau morală pentru cercetările din domeniul armelor nucleare, războiul din Vietnam, imperialismul, răspunderea pentru ororile din lagărele de concentrare), au fost elucidate de mult în planul istorico-politic, în afara teatrului. Jocul documentar se confruntă din acest punct de vedere cu o dificultate asemănătoare cu aceea din orice dramă istorică obligată să încerce imposibilul: dificultatea de a prezenta lucruri cunoscute deja istoric ca

şi când ar fi iarăşi incerte, ca pe nişte întâmplări al căror curs se va decide abia de-a lungul procedurii dramatice. Tensiunea nu este amplasată în mersul evenimentelor, ea este mai degrabă una obiectivă, abstractă, de cele mai multe ori etic-morală: nu e vorba de o lume povestită dramatic, ca deja "discutată".[59] Pe de altă parte, autori mai puțin consecvenți, precum Rolf Hochhuth, nu au scăpat de ispita de a traspune din nou materialul documentar în monedă dramatică, ceea ce la vremea respectivă a provocat critica muşcătoare a lui Adorno.

E îndoielnic dacă teatrul documentar şi-a putut respecta mult invocata pretenție politică, de vreme ce el se plia formal pe norma dramatică. Peter Iden considera, în 1980, că "Vicarul" lui Rolf Hochhuth rămăsese mult prea "ingenuu vizavi de propria sa formă dramatică", motiv pentru care nu fusese cu adevărat teatru politic, spre deosebire de celebra montare a lui "Tasso" semnată de Peter Stein.[60] Devenise recognoscibil faptul că, în procesul de abordare a clasicilor în teatru, "dramaticul materialului" se traducea tot mai mult "ca dramă a prăbuşirii tuturor mijloacelor transmise de tradiție" (chiar dacă e posibil ca drama, ca metaforă a pierderii mijloacelor de reprezentare tradiționale, să nu fie considerată ca fiind întru totul adecvată). Conflictul propriu-zis al materialelor dramei se "deplasase în modul de abordare a lor".[61] Această constatare surprinde contradicția ascuțită dintre tradiționalismul dramatic de aici şi premisele unei practici teatrale noi, de alt tip, în "Tasso"-ul lui Stein. (Bineînțeles că Stein însuşi, printr-o decizie conştientă, nu a dus mai departe aceste demersuri de nou început sau de deșțelenire a teatrului. Curând, el avea să dezvolte, susținut într-o măsură hotărâtoare de Dieter Sturm, estetica pe bună dreptate elogiată şi pe care o putem numi mai degrabă neoclasică, de la Schaubühne – o vreme, una dintre cele mai strălucite realizări ale teatrului dramatic într-o epocă în care acesta era pus sub semnul îndoielii.) Ceea ce arată spre viitor, din teatrul documentar, nu este atât intenția de a avea un efect politic imediat şi cu atât mai puțin dramaturgia sa convențională; e mai degrabă o trăsătură care a provocat preponderent respingere şi critici. Este adevărat că teatrul documentar dramatiza documente, în acelaşi timp, însă, el dădea dovadă de o înclinație spre forme asemănătoare oratoriului, spre *ritualuri,* aşa cum sunt acestea reprezentate şi de interogatoriu, de proces-

verbal, de tribunal. Lucrul acesta se face simțit în mod izbitor în "Ancheta" lui Peter Weiss, care a luat naştere, deloc întâmplător, din preocuparea lui pentru Dante şi din planul de a scrie el însuşi un fel de *Inferno.* Groaza lagărelor de concentrare e reprezentată în cânturi care amplifică materialul din enunț într-un recitativ cu efect liturgic.

Se poate spune că, în *textele* cele mai relevante ale acelor ani, modelul de comunicare dramatic este pus sub semnul întrebării într-o manieră mai preganantă decât în practica regizorală. Aşa se face că, în genealogia teatrului postdramatic, se înscriu şi "piesele de vorbit" ale lui Peter Handke. Teatrul se dublează pe sine, îşi citează propriul discurs. Abia pe drumul ocolitor al golirii interioare a semnelor teatrale, pe drumul ocolitor prin calitatea lor radical autoreferențială, are loc indirect ceea ce s-ar putea numi "declarație", are loc referința la real. Problematizarea "realității" ca realitate alcătuită din semne teatrale devine o metaforă a golirii, a rotirii în sine a celor mai accesibile figuri ale vorbirii. Dacă semnele nu mai pot fi citite ca trimitere la un semnificat anume, publicul derutat se confruntă cu alternativa ca, vizavi de această absență, fie să nu gândească nimic, fie, însă, să citească formele în sine, jocurile de limbaj şi pe cei ce le joacă luându-le pur şi simplu drept ceea ce sunt, aşa cum sunt, aici şi acum. Într-un anume fel, chiar şi un text precum "Insultarea publicului", în măsura în care el *tema*tizează *ex negativo* toate criteriile teatrului dramatic, rămâne prizonier al acestei tradiții, cum spune Pfister (cu indecizia caracteristică) "ca metadramă sau metateatru".[62] În acelaşi timp, însă, el trimite la viitorul de după dramă al teatrului.

Varietățile teatrului neo-avangardist enumerate aici sacrifică anumite părți ale modului dramatic de reprezentare; totuşi, ele sfârşesc prin a păstra legătura unificatoare decisivă între textul unei acțiuni, al unui raport, al unui proces şi reprezentarea teatrală menită a-l sluji. Dar această legătură se rupe în teatrul postdramatic al ultimelor decenii. Intermedialitate, civilizație a imaginilor, scepticism vizavi de marile teorii şi metanarațiuni – toate acestea vin să dizolve ierarhia care, înainte, garantase nu numai subordonarea mijloacelor teatrului față de text, ci şi coerența lor. Nu mai e vorba doar de afirmarea şi recunoaşterea performanței proprii a punerii în scenă ca proiect de artă teatrală, ci se răs-

toarnă şi raporturile constitutive ale teatrului dramatic, mai întâi subteran iar apoi la vedere: în prim-plan nu mai stă întrebarea dacă teatrul "corespunde" în mod adecvat textului aflat mai presus de toate şi cum anume o face. Dimpotrivă, textele sunt acelea cărora li se pune întrebarea dacă şi cum pot ele să constituie un material potrivit pentru realizarea unui proiect teatral. Nu mai este vizată integralitatea unei compoziții teatrale estetice alcătuite din cuvânt, sens, sunet, gest şamd., care i se oferă percepției ca un construct complet, ci teatrul este acela care îşi acceptă caracterul de fragment şi de parțial. El întoarce spatele criteriului, atâta vreme incontestabil, al unității şi sintezei şi se abandonează şansei (şi primejdiei) de a avea încredere în impulsuri, fragmente şi microstructuri particulare de texte, pentru a deveni o nouă specie de practică. Cu acest prilej, el descoperă un nou continent al performanței, un nou tip de prezență a *"performer"*-ilor în care s-au transformat "actorii" şi instituie un peisaj teatral cu un relief variat, dincolo de formele centrate pe dramă.

O scurtă privire retrospectivă asupra avangardelor istorice

O analiză a celor mai noi forme de teatru trebuie să se întoarcă mai întâi la avangarda istorică, fiindcă în cadrul acesteia s-a produs pentru prima oară aruncarea în aer a dramaturgie clasice a celor trei unități, aşa cum fusese ea moştenită. Bineînțeles că nu poate fi vorba de a completa literatura atât de substanțială dedicată acestei epoci şi nici măcar de a pune la dispoziție un inventar al influențelor atât de diverse, exercitate de avangarda istorică asupra teatrului postdramatic, ci numai şi numai de a evidenția o serie de poziții şi evoluții deosebit de marcante, care prezintă un interes deosebit în lumina teatrului postdramatic.

Drama lirică, simbolismul

În analiza a ceea ce el însuşi numeşte teatru "formalist", Michael Kirby propune să se facă deosebirea între un model "antagonist" şi unul "ermetic" al avangardei. El observă, pe bună dreptate, că acea convingere atât de răspândită conform căreia teatrul de avangardă a început cu

scandalul teatral din jurul lui "Ubu Roi" al lui Jarry în 1896 la Paris este cel puțin unilaterală. Numai linia "antagonistă" (pe atunci, cuvântul "merdre", care cădea chiar la începutul spectacolului, încă mai putea să atingă obiectivul de *épater le bourgeois!*) este cea care începe aici, ducând, via futurism, dada şi suprarealism până la noile estetici ale provocării. Pe lângă asta, şi chiar mai devreme, a început însă ceea ce Kirby denumeşte drept avangardă "ermetică", şi anume cu simbolsimul: "Avant-garde theatre began – before that first performance of *Ubu Roi* – at least with the Symbolists. Symbolist aesthetics demonstrate a turning inward, away from the bourgeois world and its standards, to a more personal, private, and extraordinary world. Symbolist performance was done in small theatres. It was detached, distant, and static, involving little physical energy. The lighting was often dim. The actors often worked behind scrims (...) The art was self-contained, isolated, complete in itself. We can call this the 'hermetic' model of avant-garde performance."[63] Teatrul simboliştilor marchează un pas pe calea spre teatrul postdramatic pe baza caracterului său static, nedramatic, şi a tendinței spre forme monologale. Stéphane Mallarmé subliniază o idee a lui "Hamlet" conform căreia această piesă nu cunoaşte de fapt decât un singur erou, care obligă toate celelalte personaje să coboare la rangul de "figuranți". De aici porneşte o linie care duce până la maniera în care Klaus-Michael Grüber a pus în scenă "Faust" sau la aceea în care Robert Wilson a montat "Hamlet": ca teatru neo-liric, care concepe scena ca pe un loc al unei *écriture* în care toate componentele teatrului se transformă în litere ale unui "text" poetic. Este semnificativă observația lui Maeterlinck: "La pièce de théâtre doit être avant tout un poème." ("Piesa de teatru trebuie să fie, înainte de toate, un poem.") În continuare se explică faptul că, numai din cauza presiunii supărătoare a acelor "împrejurări" care sunt considerate drept realitate de către convențiile noastre, poetul trişează un pic şi lasă să se insinueze pe ici, pe colo ("ça et là") ochiade adresate vieții cotidiene. Aceste motive care, pentru poetul Maeterlinck, nu sunt decât un compromis, oamenii le percep însă de obicei, aşa cum se plânge el, drept singurul lucru important, în vreme ce, pentru poet – atenție: e vorba de poetul dramatic – ele sunt concesii superficiale[64] făcute dorinței publicului care doreşte să se reprezinte ceea ce, pentru el,

trece drept realitate recognoscibilă. Acelaşi lucru este valabil, după cum spune Maeterlinck fără niciun echivoc, şi pentru ceea ce se numeşte *"étude des caractères"*. Este dat la o parte, în aceste teze, întregul angrenaj de tensiune, dramă, acţiune şi imitaţie. Aşa cum o atestă şi numele de *"drame statique"* (dramă statică), este abandonată în acelaşi timp şi ideea clasică de timp linear, care năvăleşte înainte – şi anume, în favoarea unui "timp-imagine" lipsit de relief, a unui spaţiu-timp.

Stază, spirite

Este cunoscut faptul că, la vremea aceea, teatrul asiatic a devenit una dintre sursele de inspiraţie pentru teatrul din Europa. Paul Claudel formulează cu entuziasm contrastul faţă de dramă: "Le drame, c'est quelque chose qui arrive, le No, c'est quelqu'un qui arrive."[65] Puţine precizări mai lipsesc pentru ca această formulă să ne ofere explicaţiile opoziţiei fundamentale dintre teatrul dramatic şi cel postdramatic: Apariţii în locul unor întâmplări ce se constituie într-o acţiune, *performance* în loc de reprezentare. Pentru Claudel, teatrul No este un fel de dramă pentru o persoană, un teatru ce vădeşte aceeaşi structură cu aceea a visului.[66] În căutarea unui "nouveau cérémonial théâtral" (Mallarmé) a fost găsit, la japonezi, un teatru total, cu orizont metafizic. Aşa cum se întâmplase cu oda în simbolismul lui Mallarmé, misa catolică a avansat până la rangul de model pentru teatru. Este de la sine înţeles că acel caracter ceremonial al teatrului asiatic a oferit o încurajare pentru astfel de viziuni. Dacă nu există nimic care să facă vreo legătură cu drama, există, în schimb, o manieră rituală de percepţie a spaţiului care ne permite să trasăm un arc între teatrul asiatic, prin Maeterlinck şi Mallarmé până la Wilson. În concentrarea asupra ritualului se manifestă o experienţă pe care cu greu am putea-o desemna altfel decât cu un cuvânt de modă veche – destin. La Maeterlinck, tema devine explicită şi centrală. Spre deosebire de cauzalitatea trivială a experienţei cotidiene, teatrul are menirea de a articula livrarea, operată de către destin, a omului către o lege care rămâne necunoscută. Ar fi o greşeală să minimalizăm astfel de concepţii, fără îndoială problematice, cu mijloacele unei critici ideologice. Chiar dacă, mai târziu, aşa-numitul "teatru de imagini" al lui Wilson produce o aură

aparte, ce pare generată de destin, prin faptul că personajele par supuse unei magii misterioase, jocul acesta teatral nu poate fi identificat cu o teză explicită, cu o ideologie a destinului. În dramaturgia "statică" a lui Maeterlinck era vorba de comunicarea unei experienţe a stării de a fi livrat care, în No, apare prin faptul că viaţa oamenilor este întreţesută într-o lume a spiritelor ce revin tot mereu. Nu este o coincidenţă că, la Wilson ca şi la Maeterlinck, păpuşile, automatele mişcate, marionetele sunt situate în miezul ultim al ideii lor de teatru. Într-o scriere timpurie, "Un théâtre d'androides", Materlinck scrie: "Il semble aussi que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires (...) ce sont des morts qui semblent nous parler, par conséquent, d'augustes voix..."[67] Teatrul postdramatic al unui Tadeusz Kantor, cu obiectele şi cu aparaturile lui misterioase, însufleţite minimal, la fel ca şi fantomele istorice în textul postdramatic al unui Heiner Müller, se înscriu în această tradiţie a apariţie teatrale a "destinului" şi a spiritelor care, aşa cum a arătat Monique Borie, sunt hotărâtoare pentru înţelegerea întregului teatru mai nou.[68]

Poezia scenei

Rămâne, însă, o deosebire esenţială între teatrul mai nou şi ideea teatrului simbolist: acesta din urmă viza, în opoziţie cu teatrul de spectacol, dominant la vremea aceea, să impună prevalenţa unei limbi *poetice* pe scenă. Însă esenţa textului pentru teatru nu a mai fost considerată a consta – ca în textul dramatic – în textul rolurilor, ci în textul ca poezie, căreia la rândul lui trebuia să-i corespundă "poezia" proprie teatrului. Şi Maeterlinck (asemenea lui Craig) a formulat afirmaţia că marile piese ale lui Shakespeare nu ar putea fi montate, că ele nu ar fi câtuşi de puţin "scenice" iar o montare ar fi periculoasă.[69] Astfel a devenit imaginabilă disoluţia contopirii tradiţionale dintre text şi scenă, la fel însă şi perspectiva reînnodării lor într-o manieră nouă. Prin faptul că textul teatral este considerat ca o mărime poetică independentă şi că în acelaşi timp "poezia" scenei, desprinsă de text, e concepută ca o poezie atmosferică proprie a spaţiului şi a luminii, dispozitivul teatral se mută în domeniul-posibilului care situează, în locul unităţii automate, separarea şi, după

aceea, iarăşi, combinarea liberă (eliberată) mai întâi între text şi scenă, după aceea între toate semnele teatrale.

Aşa se face că, din punctul de vedere al teatrului postdramatic, drama lirică şi simbolistă Fin de Siècle se mută de la periferie în punctul focal al interesului istoric datorită faptului că, pentru a ajunge la o nouă poezie teatrală, ea renunță la axioma acțiunii dramatice. "Revendicarea lui Maeterlinck referitoare la un 'théâtre statique' este", după părerea lui Bayerdörfer, "cea dintâi dramaturgie antiaristotelică din modernismul european, mai radicală decât multe dintre cele ce i-au urmat, fiindcă ea renunță la momentul aristotelic central al definiției, la acțiune (*pragma*), – Maeterlinck făcând de altfel afirmația că trăsăturile cele mai importante ale 'teatrului' său 'static' ar fi fost puse în practică în esență încă dinainte de Aristotel, în vechea tragedie greacă, şi anume la Eschil."[70] Nu încape nicio îndoială că se pot găsi şi alte forme, mai timpurii istoric, care întorseseră deja spatele maximelor dramatice. Mono- şi duodrama şi melodrama de la sfârşitul secolului XVIII, de exemplu, reprezintă un fel de tragedie scurtă, care se limitează la o scenă, la o situație şi care, ocazional, fusese numită încă pe atunci "dramă lirică". "Denumirea de dramă lirică are menirea să afirme că, aici, nu se arată nicio acțiune în desfăşurare treptată, cu ciocniri, intrigi şi acțiuni care se întrepătrund, aşa cum se întâmplă în drama destinată scenei de teatru", ne spune Sulzer în "Theorie der schönen Künste" ("Teoria artelor frumoase" – n. tr.) de la 1775.[71] Aşa cum explică Szondi, din punct de vedere al poeticii genurilor, situația este fireşte diferită în cazul dramei lirice la Mallarmé, Maeterlinck, Yeats sau Hofmannsthal. Aici, forma aceasta devine un "semn al imposibilității istorice a tragediei în cinci acte".[72] Pentru Szondi, piesa timpurie a lui Hofmannsthal "Gestern" reprezintă încă o *"drama en miniature",* deoarece legea fundamentală a speciei dramatice a *proverbe*-ului (răsturnarea tezei de plecare a eroului) se conformează legii peripeției dramatice.[73] Cu "Tod des Tizian" ("Moartea lui Tizian" – n. tr.) ar începe seria dramelor lui lirice propriu-zise, cele "a căror schiță nu o reprezintă acțiunea, ci situația, scena, ca în "Hérodiade" a lui Mallarmé, ca în "La Gardienne" a lui de Regnier şi ca în cele două opere ale lui Maeterlinck "L'Intruse" şi "Les Aveugles", care au apărut în 1890." "Staticul, liniarul, absența intrigii în drama lirică" manifestă

o "reacție la dramă sau la dificultatea dramei timpului său" şi care va duce la formele dramei moderne şi la o practică teatrală schimbată. Concludent este comentariul lui Szondi[74] vizavi de practica montării pe baza exemplului dramei lirice "La Gardienne" de Henri de Regnier. Poemul era citit de actorii, nevăzuți pentru public, aflați în fosa orchestrei, în vreme ce pe scenă acțiunea avea loc ca pantomimă în spatele unui voal. Pe de o parte era o idee îndrăzneață şi vizionară, aceea "de a rupe mişcarea de vorbire" şi de a renunța, prin această "disociere a întâmplării scenice de cuvânt", la tradiționala "concepție referitoare la *dramatis personae* ca personaje închise în ele însele, plastice". Pe de altă parte, această decompoziție a modelului dramatic a putut să-şi intre pe deplin în drepturi abia atunci când s-a renunțat în mod consecvent la crearea iluziei de realitate reprodusă, lucru care s-a petrecut abia în forme postdramatice mai târzii. Szondi pune probabil punctul pe i atunci când explică insuccesul înregistrat la vremea respectivă de noul stil de punere în scenă prin "contradicția dintre anti-iluzionismul scindării în joc mut şi voce pe de o parte şi, pe de altă parte, mijloacele iluzioniste prin care jocului şi vocilor urma să li se creeze o aură de mister."[75] Privind în urmă din perspectiva erei *High Tech Theatre,* nutreşti, fără îndoială, bănuiala că existența doar episodică a dramei lirice ar putea fi explicată şi prin faptul că încă nu existau premisele tehnice pentru a-i conferi poeziei scenice acea densitate care să împiedice cuvântul liric şi realitatea scenică să se îndepărteze iremediabil una de alta.

Acte, acțiuni

O altă întrebare este, în ce relație se situează teatrul postdramatic cu acele mişcări ale avangardei, care şi-au înscris pe stindard distrugerea coerenței, privilegierea a tot ce este lipsit de sens şi a acțiunii în *aici* şi *astăzi* (Dada), aşadar, care au renunțat la teatrul ca "operă" şi la conceptul de sens în favoarea unui impuls agresiv, a unui eveniment care târa publicul în acțiuni (futurismul), sau care au sacrificat nexus-ul cauzal narativ în favoarea altor ritmuri de reprezentare, în special a logicii visului (suprarealismul). Aceasta este, în sensul celor afirmate de Kirby, linia "antagonistă" a avangardei. DADA, futurismul şi suprarealismul

vizează agresiunea la nivel de gând, atacul sufletesc-nervos şi chiar şi corporal asupra spectatorului. Bogată în urmări asupra esteticii teatrului a fost mutaţia fundamentală de la operă la eveniment. Este adevărat că actul observării, reacţiile şi "răspunsurile" spectatorilor, fie ele latente sau acutizate, au constituit dintotdeauna un factor esenţial al realităţii teatrale. Acum, însă, ele se transformă într-o *componentă* activă a evenimentului, astfel încât, chiar şi numai din acest motiv, ideea că o operă teatrală ar putea genera coerenţă trebuie să cadă în desuetudine: un teatru care include acţiunile şi observaţiile publicului ca element constitutiv al propriului său act nu are posibilitatea, nici practică, nici teoretică, să se închidă într-un întreg. Evenimentul teatral face, astfel, ca procesualitatea care-l caracterizează, laolaltă cu imprevizibilul implicat în ea, să devină explicită. În analogie cu deosebirea dintre "clôture" (termen care, prin Derrida, a avansat la rangul de noţiune teoretică fundamentală), aşadar dintre *caracterul închis* al cărţii şi procesualitatea deschisă a textului, locul unei opere teatrale închise în ea însăşi (chiar dacă având o anume desfăşurare temporală) este luat de actul expus şi procesul unei comunicări teatrale agresive, misterios ezoterice sau de interes social. În această deplasare dinspre *mesajului* frumos formulat spre *actul* performativ se poate vedea o continuare a speculaţiunilor despre artă din romantismul timpuriu, în care se căuta o *"simpoezie"* între cititor şi autor. Această viziune nu se poate împăca cu ideea unei totalităţi estetice a "operei" teatrale. Dacă vrem să facem apel la vechea imagine a simbolului – se sparge un disc iar una din laturile cu spărtură îl atestă mai târziu pe mesager sau pe intermediar ca fiind "autentic" prin faptul că latura lui se potriveşte perfect cu cealaltă latură a spărturii –, atunci, teatrul însuşi nu manifestă decât una dintre jumătăţi şi aşteaptă la rândul lui prezenţa şi gestul spectatorului necunoscut, care realizează cealaltă latură a spărturii prin intuiţia lui, prin felul său propriu de a înţelege, prin imaginaţia lui.

Viteză, numere

Teatrul modern a fost influenţat decisiv de forma unor moduri populare de divertisment iar ceea ce iese în evidenţă în mod deosebit este *princi-*

piul numerelor. Acesta îşi are locul său în cabaret şi varieteu, în revistă, în clubul de noapte, circ, filmul grotesc sau în jocurile de umbre care îşi fac apariţia la Paris pe la 1880. În special tehnica cea nouă a filmului, cu dezvoltarea, aferentă ei, a unei culturi cinematografice, face ca ideea numerelor, structura episodică şi caleidoscopul să se tranforme-n principiu. Frecventat, pentru început, numai de straturile inferioare, varieteul ajunge să fie destul da rafinat pentru oraş, formă îndrăgită de amuzament şi pentru clasele superioare (Grădina de Iarnă din Berlin). Frenezia dansului, încântarea generată de perfecţiunea numerelor de revistă contaminează şi avangarda. O serie de motive asemănătoare devin virulente, noi imagini corporale încep să constituie o temă. Cabaretul şi varieteul trăiesc din principiul *parekbazei,* aşadar al ieşirii interpretului din rol şi al intrării sale în adresă directă cu publicul. Cabaretul se bazează pe posibilitatea aluziilor la o realitate de viaţă comună interpreţilor şi publicului şi conţine aşadar un moment de *performance* aflat într-o relaţie indisolubilă cu urbanitatea: cu o cultură citadină comună, în cadrul căreia informaţiile şi glumele sunt înţelese nemijlocit. Toate astea au contribuit la erodarea turnului de fildeş al artei şi au inspirat totodată dorinţa ca teatrul să fie şi un eveniment de o actualitatea asemănătoare, putând fi trăit cu egală asumare într-un *aici* şi *astăzi* de către toţi cei implicaţi. Datorită senzualităţii lui, a valorii sale de divertisment şi a lipsei sale de scrupule vizavi de "bunul gust", în curând, varieteul avea să fie preferat teatrului, spunea Oskar Panizza la 1896.[76]

Principiul spulberării coerenţei se află în legătură cu metamorfozarea experienţei cotidiene, pe care un teatru al liniştii se pare că nu are posibilitatea s-o facă. În anul 1900, Otto Julius Bierbaum nota: "orăşeanul de astăzi are (...) nervi de varieteu; el nu mai are decât rareori capacitatea de a urmări încrengături dramatice de anvergură, de a-şi acorda, timp de trei ore de teatru, diapazonul trăirilor la un singur ton; el vrea variaţie, – varieteu."[77] Devine limpede, aici, faptul că principiul formal al numerelor este strâns legat de structura temporală a reprezentaţiei. O percepţie devenită mai nerăbdătoare, de mare oraş, cere o accelerare care se regăseşte în teatru. Ritmul vodevilului cu tehnicile sale bazate pe poante alerte, scurtime şi spirit nu rămâne lipsit de impact asupra formelor "mai înalte" de teatru. Muzica, fie că e ilustrare sau interludiu,

câştigă o importanță sporită, songurile oferă acum ceea ce ofereau cântecele în piesa populară, în dramaturgie, piesele într-un act câştigă teren. Ciopârțirea timpului teatral în bucăți tot mai minuscule este influențată aşadar de noua respirație scurtă. Teatrul postdramatic va purta această fărâmițare a *continuum*-ului şi în dramele clasice. În vreme ce ritmul dramatic se dizolvă pe de o parte în static şi mai târziu în "estetică durativă", teatrul accelerează, pe de altă parte, ritmul în asemenea măsură, încât drama se dezintegrează şi ea. În multe dintre montările din anii 80 şi 90 – e suficient să ne gândim la Leander Haußmann – fărâmițarea acțiunilor şi a timpului a luat proporțiile unor suite de numere separate. Legătura dialectică între cele două tipuri de deformare a timpului iese în evidență de îndată ce-ți opreşti privirea asupra modului de manifestare a esteticii temporale a teatrului postdramatic.[78]

Landscape play

Doi strămoşi ai teatrului de astăzi, alături de Craig, Brecht, Artaud sau Meyerhold sunt Gertrude Stein şi Stanislaw Ignacy Witkiewicz. S-a observat că textele Gertrudei Stein vădesc o anume relație cu cubismul. Witkiewicz a ajuns la teatru plecând de la pictură. Faptul acesta e concludent. Din preistoria teatrului postdramatic fac parte schițe în care teatrul, scena şi textul sunt gândite mai degrabă ca peisaj (Stein) sau ca o construcție care deformează realitatea (Witkiewicz). Ambele schițe au rămas, la vremea lor, teorie, în orice caz pentru teatru. Textele lui Stein abia dacă au fost reprezentate şi ele şi-au exercitat influența mai degrabă ca o provocare productivă, Witkiewicz a formulat o teorie căreia propriile sale piese i-au corespuns doar parțial. Amândouă schițele se află pe picior de război cu aspectul temporal dinamic al artei teatrale. Potențialul lor inovator ajunge să se vadă abia retrospectiv, după ce, treptat, momentul static a început să se impună ca şansă a teatrului în societatea dominată de medii. Acolo unde Gertrude Stein vorbeşte despre ideea ei de *landscape play,* aceasta apare ca reacție la experiența ei fundamentală cum că teatrul o face întotdeauna îngrozitor de "nervous", din cauză că el s-ar referi întotdeauna la un *alt* timp (viitor sau trecut) şi ar solicita întotdeauna un efort permanent pentru a fi urmărit.

E vorba de modul de percepție. În loc să fie urmărit cu tensiune nervoasă – putem să traducem liniștiți: dramatică, ar trebui ca tot ceea ce se întâmplă pe scenă să poată fi contemplat aşa cum se contemplă de obicei un parc sau un peisaj. "A myth is not a story read from left to right, from beginning to end, but a thing held full-in-view the whole time. Perhaps this is what Gertrude Stein meant by saying that the play henceforth is a landscape", e de părere Thornton Wilder.[79]

În textele Gertrudei Stein, explicațiile – oarecum parcimonioase – ale concepțiile ei despre teatru se află tot mereu în relație cu imagini ale unor peisaje propriu-zise. Valabilitatea tezei conform căreia în teatrul nou s-ar fi dezvoltat o versiune a vechii idei formale a *pastoralei* pare discutabilă, dacă avem în vedere estetica teatrală de orientare eminamente urbană a prezentului. Dacă adeseori suntem ispitiți să descriem scenele noului teatru ca pe nişte peisaje, atunci, de lucrul acesta sunt răspunzătoare mai degrabă trăsăturile, anticipate de Stein, ale unei *defocalizări* şi egalități în drepturi a părților, îndepărtarea de un timp orientat teleologic şi dominanța unei "atmosfere" asupra formelor de desfăşurare dramatice şi narative. Semnificativă ajunge să fie nu atât pastorala, cât mai degrabă concepția despre teatru ca *poem scenic total.* Elinor Fuchs observă pe bună dreptate că înainte de toate tonul fundamental liric, în esență static şi reflectat, este acela care reprezintă cheia liniei de legătură ce-l uneşte pe Richard Foreman înapoi cu Gertrude Stein şi cu Maeterlinck iar pe orizontală cu Wilson şi cu alți contemporani care aduc peisaje pe scenă.[80] Getrude Stein nu a făcut nimic altceva decât să aplice, în teatru, logica artistică a textelor ei, principiul prezentului continuat, continuu (continuous present) prin înlănțuiri verbale şi sintactice, care, cam aşa cum avea să se întâmple mai târziu în *minimal music,* calcă, aparent "static", pe loc, în realitate însă se accentuează tot mereu din nou în variațiuni şi în bucle subtile. Într-un fel, textul scris al Gertrudei Stein este deja peisajul. Într-o măsură ne mai întâlnită până atunci, el emancipează partea de propoziție în raport cu propoziția, cuvântul în raport cu partea de propoziție, potențialul fonetic în raport cu cel semantic, sunetul în raport cu coerența sensului. La fel cum, în textele ei, reproducerea realității se retrage în favoarea jocului cuvintelor, tot aşa, într-un "Teatru Stein", nu ar exista nicio dramă, nici măcar o

poveste, nu se vor putea identifica protagonişti şi vor lipsi până şi rolurile şi personajele identificabile. Pentru teatrul postdramatic, estetica Gertrudei Stein este de o mare importanță, o importanță mai mult subterană în afara Americii. Bonnie Marranca subliniază acțiunea ei asupra avangardei şi a performance-ului[81]. După ce Living Theatre a pus în scenă, în anul 1951 (!), "Ladies Voices" şi după ce, începând din anii 60, grupuri precum Judson Poets Theatre, La Mama, Performance Group şi altele au tot jucat piese de Gertrude Stein, cei care, începând din anii 70, au introdus în teatru modul de folosire a limbii inspirat de Gertrude Stein au fost Richard Foreman (în Germania a devenit cunoscut mai cu seamă cu al său "Doctor Faustus Lights the Lights" ("Doctor Faustus aprinde luminile" – n. tr.), montat în 1982 la Freie Volksbühne din Berlin, şi Robert Wilson.

Formă pură

Ideile Gertrudei Stein au o serie de puncte de contact cu "teoria formelor pure" a lui Stanislaw Ignacy Witkiewicz, numit şi Witkacy. Ideea lui de bază este concedierea mimesis-ului din teatru. Piesa trebuie să se supună numai şi numai legii compoziției sale interne. De la Cezanne în pictură, de la lirica franceză modernă în literatură s-a putut constata o *autonomizare* a *semnificanților,* jocul acesta devenind aspectul predominant al practicii estetice. Pictura accentuează revendicarea percepției de a realiza inexprimabilul plasticității însăşi cu aceeaşi intensitate ca şi ceea ce este reprodus şi exprimat de tablou. Lirica presupune o citire care urmăreşte jocul într-o primă instanță gol de sens al semnelor limbii. Tabloul scrieii şi sunetul limbii ca atare, realitatea lor materială ca tonalitate, grafică, ritm, celebra "muzică în litere" ("la musique dans les lettres") trebuie să fie receptate odată cu semnificația. În mod latent, odată cu aceste evoluții este anunțată deja teatralizarea artelor: A citi şi a vedea devine mai mult punere în scenă decât interpretare. Cât despre teatrul însuşi, cu astfel de teorii precum cele ale lui Stein şi Witkiewicz, acesta ajunge din urmă abia mai târziu evoluțiile din celealte arte. Witkiewicz este un precursor al teatrului absurd, însă el anticipează, în formulări de o uluitoare asemănare, şi unele dintre tezele lui Artaud. În textul său "Noi forme ale

picturii”[82] el dezvoltă teoria că teatrul “formei pure” trebuie conceput ca o *construcție absolută* de elemente formale şi nu reprezintă o imitație a realității. Numai în felul acesta şi nu altfel, el poate să reprezinte o metafizică. Gândirea lui Witkiewicz e una pesimistă. El nutreşte convingerea că sensul unității metafizice are să dispară, dar până atunci mai sunt încă posibile şi în teatru manifestări izolate ale acestei conexiuni prin indivizi. Misiunea acestuia constă în faptul că trebuie să transmită un sentiment de “unitate” a lumii ca întreg, dincolo de toată diversitatea. Modelele, în acest sens, sunt, pentru el, tragedia antică, misteriile Evului Mediu şi teatrul Orientului Îndepărtat. Deoarece însă teatrul manifestă dezavantajul de a se compune din elemente eterogene, Witkiewicz îl vede ca făcând parte dintre artele “complexe”, pentru care – spre deosebire de pictură – forma pură este accesibilă numai într-un anumit grad. Ce-i drept, nu poate fi vorba de un teatru care se ocupă de pildă de conflicte între oameni “normali”, ci de unul care se supune sloganului “A se îndepărta de viață”. În loc de mimesis al realității, o construcție strict exterioară curată, care – Witkiewicz împărtăşeşte teza aceasta cu suprarealismul şi cu teatrul absurd de mai târziu – presupune o “deformare” metodică “a psihologiei şi a acțiunii”. Într-un astfel de teatru, ar urma să fie unificat bunul plac deplin al elementelor în relația lor cu viața reală şi o extremă precizie şi desăvârşire a realizării.

Gândurile acestea, aflate la o distanță mare de realitatea obişnuită a teatrului[83], sunt extrase mai cu seamă din pictură, domeniul din care Witkiewicz îşi alege tot mereu exemplele. Această orientare care-şi ia drept reper pictura conferă teoriei sale, ca de altfel şi pieselor lui, un caracter static.[84] Numai că ideile lui şi-au aflat o realizare târzie în forme de teatru mai noi şi tocmai faptul că ele sunt atât de străine de teatru, conform criteriilor dinamicului teatru dramatic, se dovedeşte a fi punctul lor forte. În teoria formei pure elaborate de el, se găseşte doar un singur exemplu al unei realizări scenice imaginare. Ceea ce descrie el acolo ar putea fi o montare propriu-zisă realizată de Robert Wilson: Trei personaje, îmbrăcate în roşu din cap până-n picioare, îşi fac apariția pe scenă, se înclină în fața nu se ştie cui, unul declamă un poem. Apare un moşneguț blând, care duce în lesă o pisică. Toate astea se derulează în fața unei cortine negre, care acum se deschide şi dezvăluie privirii un

peisaj italienesc. Mai târziu, de pe o măsuță cade un pahar, toate personajele se aruncă în genunchi şi plâng. Moşneagul blând se transformă într-un asasin fioros şi omoară o fetiță mică ce a intrat în scenă prin stânga. Witkiewicz îşi încheie descrierea reprodusă aici doar fragmentar cu observația: "En sortant du théâtre, on doit avoir l'impression de s'éveiller de quelque sommeil bizarre, dans lequel les choses les plus ordinaires avaient le charme étrange, impénétrable, caractéristique du rêve et qui ne peut se comparer à rien d'autre."[85]

Expresionismul

Cu toate că expresionismul nu poate fi considerat ca una dintre avangardele radicale, şi el produce motive teatrale care ajung să se impună în teatrul postdramatic. Modalitățile sale de a pune în relație cabaretul şi jocul oniric, înnoirile lexicale precum stilul telegrafic şi sintaxa spartă subminează perspectiva asupra logicii acțiunii omeneşti, sonoritatea e menită a transporta mai mult afecte decât comunicare. El vrea să treacă dincolo de dramă ca dramaturgie a conflictelor interumane şi, din motive imanente lui, pune accentul pe o serie de forme ale monologului şi corului şi pe o succesiune de scene determinată mai mult liric decât dramatic, deja în dramaturgia la persoana întâi a lui Strindberg sau în *Stationendrama.* Expresionismul caută posibilități de a face reprezentabil subconştientul, ale cărui coşmaruri şi dorințe nu sunt tributare niciunei logici dramatice. În vreme ce dramele lui Wedekind despre "Lulu" prezintă dorința într-un proces dramatic, "Mörder, Hoffnung der Frauen" ("Asasin, speranța femeilor") a lui Kokoschka oferă un montaj de imagini disparate fără vreo logică narativă clară. La montarea prezentată în cadrul expoziției de artă de la Viena, tema omului ca ființă condusă de instincte a fost accentuată prin contorsionări extreme, suprafețe de corp pictate, măşti şi un stil de joc bazat pe strâmbături.[86] Modelul, specific visului, al succesiunii a-cauzale şi caleidoscopice de imagini şi scene devine tot mai puternic. În dramaturgia episodică structurată în *"Stationen",* arhaicul şi primitivul devin formulabile ca realitate socială. Izbăvirea, la Barlach, patosul, la Kaiser, idealismul, la Toller, sunt tot atâtea forme ale înălțării deasupra realității şi abstracțiunii, ele sunt mai

puțin mimesis al unor acțiuni reale cât, în mult mai mare măsură, ale unora simbolice-sufletești. Însă, odată ce *inconștientul* și imaginația sunt recunoscute ca realități cu drepturi proprii, structura dramei devine vetustă, ea putând astfel să revendice ca, pentru ceea ce se petrece între oameni în realitatea *conștiinței,* să i se pună la dispoziție o modalitate adecvată de reprezentare. Dimpotrivă, se demonstrează că logica de suprafață a dramei, a succesiunilor exterioare de acțiune poate să devină un obstacol în calea articulării structurilor inconștiente ale dorinței. Ceea ce reprezintă contextul pentru *dansul expresiei* care era pe cale să se afirme – un aspect teatral esențial al expresionismului. Gesturile coregrafice simbolice ale lui Mary Wigman fac parte dintr-o linie care se îndepărtează de narațiunea dramatică a dansului și duce la accentuarea gestului corporal și verbal. Interesant rămâne, la expresionism, faptul că el aduce laolaltă doua tendințe divergente: voința încordată de a crea formă, care duce la construcție – pe de o parte și, pe de alta, încercarea de a ajuta afectul subiectiv să se exprime. Scindată, de cele mai multe ori, această dublare se vede continuată în istoria esteticii teatrale mai noi.

Suprarealismul

Filmul și expresionismul cad de acord cu suprarealismul atunci când privilegiază un mod de articulare bazat pe tehnica decupajului și a colajului/montajului și care solicită și promovează, la receptor, viteza, "inteligența" și plurivalența capacității asociative. Prin faptul că spectatorul teatrului modern exersează o capacitate aflată într-un progres continuu, aceea de a asocia elemente eterogene, expunerea pe îndelete a corelațiilor are din ce în ce mai puțin sens, de vreme ce ochiul, tot mai nerăbdător, se mulțumește cu sugestii din ce în ce mai succinte. În vreme ce mișcarea futuristă și dada au avut parte doar de o perioadă scurtă de înflorire, mișcarea suprarealistă a fost mai durabilă, poate și din cauză că estetica pură a vitezei și negarea pură nu pot să creeze un canon, pe când explorarea, într-o manieră nouă, a visului, a fantasmei și a subconștientului deschide accesul la o sumedenie de materiale noi. Cu toate că suprarealismul a generat mai mult manifestări literare, poetice, și filmice,

decât teatrale, era în logica tendinței lui sociale şi cultural revoluționare ("Changer la vie", a schimba viața) să caute evenimentul teatral public, cvasi politic. O trecere la evenimentul teatral îşi are originea în forma unei expoziții: în 1938, André Breton a botezat celebra "Exposition Internationale du Surrealisme" numind-o "une oeuvre d'art événement" (operă de artă-eveniment sau eveniment-operă de artă). Nu numai că (sub conducerea lui Marcel Duchamp) fuseseră aduse laolaltă un mare număr de obiecte suparealiste (sunt cunoscute păpuşa lui Bellmer, ceaşca de cafea îmblănită a lui Meret Oppenheim sau fierul de călcat dotat cu cuie al lui Man Rey), ci şi invenții precum taxiul lui Dali, ai cărui pasageri – păpuşi groteşti – sunt periodic udați de şuvoaie de apă, şi o stradă suprarealistă ca amplă instalație, în care vizitatorii intrau ca într-un *"Environmental Theatre"* (Schechner).

Suprarealiştii nu prea au produs un teatru demn de atenție, în schimb ideile lor despre teatru şi textele lor au exercitat indirect o influență enormă asupra teatrului nou. Ei vizează un teatru al imaginilor magice şi un gest politic de revoltă împotriva "cadrului" în care se desfăşoară practica teatrală. Ideea suprarealistă conform căreia are loc un proces de inspirație reciprocă, atunci când fanteziile alimentate din subconştient ajung la inconştientul receptorilor, subliniază o trăsătură care este importantă şi pentru noul "teatru de situație" (inspirație între scenă şi public) şi pentru "environmental theatre". Libertatea satirei şi a umorului ne duce cu gândul la acel "cool fun" din practica unor trupe din teatrul mai nou, ignorând restricțiile şi sensul în egală măsură. În sfârşit, suprarealismul conține o revendicare vizând o specie numită *"performance art"*. Prin provocările pe care le conținea, "Les mystères de l'amour" (1923) de Roger Vitrac trebuia să activeze publicul. Autorul (interpretat de un actor) apărea el însuşi pe scenă. O parte dintre actori erau plasați în public, interpreții apăreau atât ca persoane, cât şi ca întruchipări ale personajelor pe care le reprezentau, fără ca granițele dintre ficțiune şi realitate să fie trasate cu precizie. Se ajungea la o suspendare parțială a distincției dintre cosmosul fictiv al unei "drame" şi realitatea reprezentației. Jocul şi vocile existau şi în public, agresivitatea deschisă se amplifica până când ajungea la un foc de armă tras în public. Reprezentația, probabil, punctul culminant al activității teatrale suprarealiste, e artă acționistă,

comuniune şi agresiune, teatru oniric şi manifestaţie – toate acestea pătrunzând din nou în teatru, într-o formă nouă, începând din anii 60. Numai că: ceea ce, în suprarealism, era conceput ca provocare la o răsturnare reală a culturii şi societăţii, răsturnare considerată ca iminentă, şi-a pierdut în mare măsură acest caracter. Dacă este posibil ca "Marat/Sade" al lui Peter Brook precum şi unele teatre acţioniste ale anilor 60 să fie citite într-o astfel de perspectivă, atunci lucrul acesta nu mai este valabil pentru Trilogia antică a lui Andrei Şerban (revendicată de Zinder[87] ca neo-suprarealistă. Montat în 1972, spectacolul a putut fi văzut în Europa pe la mijlocul anilor 70.). Teatrul renunţă la încercarea de a anticipa direct ori de a accelera revoluţionarea relaţiilor sociale – şi nu din cauza unui cinism nepolitic, aşa cum se bănuieşte uneori superficial, ci pe baza unei evaluări schimbate a şanselor sale de a influenţa realitatea.

Aşa cum explicase deja Lautréamont, poezia o face toată lumea, nu indivizii, iar teza suprarealistă afirma că inconştientul fiecărei persoane ar oferi posibilitatea creaţiei poetice. Misiunea artei era prin urmare o "via negativa" (Grotowski), străpungerea proceselor mentale raţionale şi conştiente, pentru a găsi accesul la imaginile inconştientului. Că tot ceea ce s-a comunicat în felul acesta trebuie să rămână idiosincratic şi personal (fiecare inconştient în parte are un discurs care îi este propriu doar lui), a dus în continuare la teza conform căreia comunicarea adevărată în general nu trece prin înţelegere, ci prin impulsuri care declanşează creativitatea proprie a receptorului, impulsuri a căror posibilitate de mijlocire îşi are fundamentul în predispoziţiile universal răspândite ale inconştientului. Această atitudine se regăseşte în varii forme şi intensităţi la o serie de artişti ai prezentului, Wilson fiind din acest punct de vedere exemplul cel mai elocvent. Scenele create de el nu vor să fie interpretate raţional, ele vor să declanşeze asociaţiuni, productivitate proprie în "câmpul magnetic" dintre scenă şi spectatori. După ce a vizionat "Deaf Man Glance", Louis Aragon a redactat un text devenit apoi celebru (o "scrisoare" adresată unui defunct tovarăş de drum în materie de suprarealism, André Breton) în care afirma că spectacolul acesta era pur şi simplu lucrul cel mai frumos pe care-l văzuse vreodată şi împlinirea speranţelor suprarealiştilor.

Dincolo de acțiune: ceremonie, voci ale spațiului, peisaj

Cu prilejul spectacolului "Vilegiaturiştii" montat la Berliner Schaubühne, Botho Strauß, autorul adaptării, notează vizavi de hotărârea regiei privind reorganizarea materialului dialogal al lui Gorki din actele 1 şi 2 şi aducerea pe scenă a tuturor personajelor, simultan, că Gorki însuşi nu şi-a numit piesa "dramă", "piesă de teatru", nici "tragedie", nici "comedie", ci "scene". Strauß e de părere că teatrul arată, aici, "mai puțin o succesiune, o desfăşurare a unei fabule, ci mai curând o întrepătrundere de stări interne şi externe". Formularea e binevenită. Este cunoscut faptul că mai degrabă pictorii sunt aceia care vorbesc despre stări, stări ale tabloului în procesul creației, în care dinamica proceului de devenire a tabloului se cristalizează şi acele momente ale pictării, devenite deja iarăşi invizibile pentru observator, sunt suspendate. Într-adevăr, categoria adecvată noului teatru nu este acțiunea, ci *stările.* Teatrul neagă cu bună ştiință posibilitatea, proprie lui, de vreme ce este o artă a timpului, de a "desfăşura o fabulă", sau în orice caz o împinge în fundal. Asta nu exclude o dinamică mişcată pe alocuri în "cadrul" stării – ea ar putea fi numită o *dinamică scenică,* spre deosebire de aceea dramatică. În fond, nici tabloul aparent "static" nu este decât "starea", de această dată definitivă, a muncii desfăşurate de pictor, în care ochiul observatorului, dacă doreşte să exploreze tabloul, trebuie să devină conştient de dinamica şi procesualitatea acestuia şi să şi le reconstruiască. În mod

similar, teoria textului ne învață ca, din (feno-)textul solidificat, devenit "inert", să citim genotextul, mișcarea dinamică a devenirii lui. Starea este o figurare estetică a teatrului, care arată mai degrabă o *alcătuire* decât o poveste, chiar dacă în ea joacă actori vii. Nu e o întâmplare că mulți artiști ai teatrului postdramatic au venit din artele plastice. Teatrul postdramatic este un teatru al stărilor şi al alcătuirilor dinamice scenic.

Pe de altă parte, e imposibil să ne imaginăm o formă de teatru dramatic în care să nu fie prezentată vreo *acțiune,* indiferent cum anume e ea concepută. Atunci când, în "Poetica", Aristotel proclamă "mitul", care înseamnă de fapt *plot,* ca "suflet" al tragediei, al afirmă cu claritate că drama înseamnă curs al acțiunii construit şi compus cu măiestrie. Criticul său Brecht îl urmează în această privință în "Micul Organon": "... fabula este, după Aristotel – şi în privința asta gândim la fel – sufletul dramei." Până şi în încremenirea întâmplării faptice în piesele unui Cehov, spectatorul urmăreşte cu încordare o acțiune "interioară" dezvoltându-se sub suprafața dialogului cotidian aparent lipsit de importanță, care de altfel vizează de fiecare dată măcar un minimum de acțiune exterioară a fabulei – un duel, o moarte, o despărțire pentru totdeauna şamd. Această categorie esențială a dramei este reintrodusă în teatrul postdramatic într-un mod diferit, forțat, printr-un proces în cadrul căruia se poate constata o gradare a etapelor de radicalitate, de la un teatru "aproape încă dramatic" până la unul în care nu mai există nici măcar intenția unor procese fictive. Totul pare să arate că au fost omise motivele pentru care acțiunea ocupa un rol central în teatrul dinainte: descriere narativă, fabulatorie a lumii cu mijloacele mimesis-ului; formulare a unei coliziuni spiritual importante de scopuri; procesul unei acțiuni ca imagine a dialecticii experienței umane; valoarea de divertisment a unei "tensiuni" în care o situație pregăteşte o alta, nouă, şi goneşte spre ea. În acest context se înțelege de la sine că, aşa cum a subliniat deja Lessing, o acțiune nu se constituie numai din acte impetuoase şi zgomotoase. El a observat, în legătură cu teoria fabulei, că mulți dintre cei ce judecă arta au o "noțiune mult prea materială pe care o pun în relație cu cuvântul *acțiune*" şi că "şi acea luptă interioară a pasiunilor, acea succesiune de gânduri diferite care se anulează reciproc constituie o acțiune".[88]

În opoziție cu diegeza, modul epic-narativ al povestirii, mimesisul semnifică încă din Antichitate o reprezentare care întruchipează, care imită realitatea. Cuvântul "mimeisthai" înseamnă la origine "a reprezenta dansând", nu a "imita". Pornind de la E. Utitz, Mukarowský accentuează însă la "funcția estetică" o altă calitate a artei decât aceea de a imita, anume "capacitatea de a *izola* obiectul atins de funcția estetică". Este posibilitatea esteticului de a evidenția, de a produce o "concentrare maximală a atenției asupra unui obiect dat". În legătură cu această argumentație, el menționează un exemplu care se dovedeşte de o utilitate nemijlocită în abordarea noastră: importanța funcției estetice în orice fel de *ceremonie,* momentul care "izolează" estetic, care e intrinsec oricărei *festivități*.[89] Acum este evident că în practica teatrului a sălăşluit întotdeauna o dimensiune a ceremonialului. Ea este legată de teatru ca întâmplare socială chiar începând cu rădăcinile sale religioase şi cultice şi care de cele mai multe ori au dispărut din conştiința lui. Teatrul postdramatic desprinde momentul formal-ostentativ al ceremoniei de funcția lui care se limitează doar la sporirea atenției şi, chiar *de dragul lui,* foarte departe de orice referință religioasă sau cultică, îl pune în valoare ca şi calitate estetică. Teatrul postdramatic este înlocuire a acțiunii dramatice prin ceremonie, o ceremonie cu care odinioară acțiunea cultic-dramatică a avut o relație extrem de strânsă la începuturile ei, când acestea erau de nedespărțit.[90] Prin ceremonie ca moment în teatrul postdramatic s-ar cuveni prin urmare să se înțeleagă întregul spectru de modalități de punere în mişcare a unor procese lipsite de orice referință, dar executate cu o precizie sporită; spectacole ale unui mod de a fi împreună formalizat într-un fel aparte; constructe de desfăşurări muzical-ritmice ori vizual-arhitectonice; forme pararituale precum şi "celebrarea" corpului, a prezenței; caracterul ostentativ al spectacolului, emfatic sau monumental accentuat.

Jean Genet a afirmat explicit că teatrul este ceremonie şi a proclamat prin urmare că slujba catolică e cea mai înaltă formă de dramă modernă: "La messe est le plus haut drame moderne"[91]. Deja temele sale – dublul, oglinda, triumful visului şi al morții asupra realității – trimit în acestă direcție. Semnificativ este că Genet s-a lăsat cucerit de ideea că locul propriu-zis al teatrului ar fi cimitirele[92], iar teatrul în general ar fi în

esență parastas. El, care a avut o deosbită importanță pentru Heiner Müller, se întâlneşte cu acest autor postdramatic în ideea că teatrul ar fi un "dialog cu morții." Monique Borie constată că, într-adevăr, abia dialogul cu morții este acela care, pentru Genet, conferă operei de artă dimensiunea ei propriu-zisă.[93] Opera de artă nu li se adresează generațiilor viitoare, aşa cum s-a crezut adeseori. După părerea lui Genet, Giacometti creează de fapt statui a căror misiune este aceea de a-i fermeca pe morți ("des statues qui ravissent enfin les morts") Mai departe se spune: "...l'oeuvre d'art n'est pas destinée au générations enfants. Elle est offerte à l'innombrable peuple des morts."[94] Când Müller a fost în măsură să conceapă teatrul antic ca invocare a morților, prin urmare, ca pe o ceremonie care, în raport cu fabulele, reprezintă în esență momentul decisiv; când, cu un minimum de mimesis, teatrul No se învârteşte în jurul întoarcerii morților, nu mai era nevoie decât să se reflecteze la posibilitatea aceasta de a înțelege teatrul, pentru a pune sub semnul întrebării tradiția teatrului dramatic al modernismului european, care se deosebeşte de acela "predramatic" al Antichității. Tema care e misa, ceremonia, ritualulo a devenit virulentă în repetate rânduri la începutul erei moderne. Deja la Mallarmé e vorba de tema unui teatru al ceremoniei, şi este cunoscută profesiunea de credință a lui T. S. Eliot: "The only dramatic satisfaction that I find now is in a High Mass well performed."[95] Teatrul, afirmă din nou Genet, trebuie să fie "la Fête", sărbătoarea care li se adresează morților. Iată de ce, o dată, el consideră că o singură reprezentație cu "Les Paravents", aşadar, o ceremonie festivă singulară, este suficientă. (De altfel, inițial, ideea de festival a lui Wagner arătase aşa: să se construiască undeva la țară un teatru, să fie invitat publicul – fără să se pună-n vânzare bilete, să se joace, apoi teatrul să fie demolat iar partitura arsă...)

La Robert Wilson, trăsătura ceremonială e cât se poate de evidentă. Criticii timpurii, ca să-şi caracterizeze prima lor întâlnire cu acest teatru, au recurs nu rareori la comparația cum că se simțeau aici ca un străin care asistă la acțiunile cultice misterioase ale unui popor necunoscut lui. Nici Einar Schleef nu se fereşte să-şi arate intențiile vizând ceremonii cvasi-rituale, atunci când dezvoltă în stil mare prilejurile de ceremonie tematică dintr-o piesă sau alta, şi încă pe larg şi fără absolut nicio legă-

tură cu evoluția acțiunii (ca de exemplu în "Urgoetz", unde intrarea cortegiului de curteni pare fără sfârşit), şi în plus mai recurge şi la procedee precum hrănirea rituală a publicului. Ar fi tentant să analizăm şi formele mai puțin evidente de acțiune cu structură de ceremonial, aşa cum apar ele în numeroase lucrări postdramatice. În legătură cu reflecțiile asupra piesei didactice, Brecht notează la un moment dat cum, pentru spectacolul – în terminologia sa: distanțat şi epizant – îşi închipuie nişte acrobați: "dacă ar fi oameni în salopete albe când trei când doi totul cât se poate de serios ca acrobații de serioşi acrobații sunt din cale afară de serioşi şi nu precum clownii atunci acțiunile ar putea fi rezolvate simplu ca nişte ceremonii mânia şi căința gesturi concrete tipul înfricoşător nicidecum un personaj ci eu sau un altul..."[96] Aici se vădeşte legătura dintre tendința spre ceremonial şi respingerea concepției clasice a unui subiect care reprimă corporalitatea (gesturi concrete) acțiunilor ce decurg doar aparent din intențiile sale exclusiv mentale.

Ca reliefări exemplare ale teatrului postdramatic ca "ceremonie", "voce în spațiu" şi "peisaj" sunt avuți în vedere, aici, Tadeusz Kantor, Robert Wilson şi Klaus-Michael Grüber.

Kantor sau ceremonia

Drumul artistului polonez Tadeusz Kantor duce departe, foarte departe de teatru: un bogat univers de forme artistice între teatru, happening, performance, pictură, sculptură, artă obiectuală şi spațială şi nu în ultimul rând reflectarea permanentă în texte teoretice, în scrieri poetice şi manifeste. Opera sa se învârteşte în chip obsedant în jurul amintirilor propriei sale copilării şi deja din această cauză demonstrează o structură temporală specifică amintirii, repetiției şi confruntării cu pierderea şi cu moartea. Este foarte tentant să insistăm înainte de toate asupra ultimei faze din creația teatrală a lui Kantor, care a cunoscut celebritatea mondială ca "teatru al morții", dar numeroase aspecte din această etapă sunt deja prezente sau măcar anticipate în creația lui mai timpurie. Kantor vrea să ajungă la o "autonomie deplină a teatrului, astfel încât ceea ce se petrece pe scenă să devină un e v e n i m e n t"[97], eliberat de orice "ILUZIE i r e s p o n s a b i l ă"[98]. Există căutarea unei "stări a non-jocu-

lui”[99], tot mereu scene comprimate în manieră expresionistă, legate între ele printr-o formă de invocare a trecutului.

Reminsicențe din istoria Poloniei se reunesc cu tematica religiei, în interiorul căreia există în permanență variații (rabinul evreu, urmărirea evreilor, preotul catolic). Ca model fundamental recurent se întipăresc scene, grotesc îngroşate, ale ritualului din urmă: execuție, despărțire, moarte, înmormântare. Chiar personajele apar deja ca nişte fantome. La scurt timp după război, Kantor a plasat în centru figura lui Odiseu, cel care se întoarce acasă: un personaj care se întoarce simbolic din împărăția morților, un personaj care, cum spune Kantor, a devenit modelul tuturor personajelor sale teatrale de mai târziu. Acest teatru este în general caracterizat prin faptul că toate spaimele se găsesc în trecut, dar totodată şi de întoarcerea lor fantomatică. Este un teatru a cărui temă, cum spune Monique Borie, o constituie rămăşițele[100], un teatru *după* catastrofă (ca şi textele lui Beckett şi ale lui Heiner Müller), un teatru care se trage din moarte şi prezintă “un peisaj de dincolo de moarte” (Müller). În această privință se şi deosebeşte de dramă, care nu prezintă moartea ca proces, ca fundament al experienței, ci arată viața care se îndreaptă spre ea. Moartea, la Kantor, nu este pusă în scenă dramatic, ci repetată ceremonial. Iată de ce nu există aici, dramatizată, nici întrebarea referitoare la moarte ca moment în care se hotărăşte asupra sensului existenței, ca de exemplu în “Jedermann”. Dimpotrivă, tot ceremonialul este, de fapt, ceremonie a morții, ea constă în distrugerea tragicomică a sensului şi în indicarea distrugerii sensului care o anulează cumva – aşa, de pildă, atunci când personajul care reprezintă în chip evident moartea în “Wielopole, Wielopole” sau în “Clasa moartă” şterge de praf cărțile vechi, totodată “înjosindu-le” îngrozitor şi distrugându-le, dar transmițând, prin comicul său, şi o paradoxală poftă de viață.

Forma ceremonială care îşi face apariția în locul dramei, este, aici, *dans al morților.* Kantor însuşi subliniază: “Misterul morții, un medieval ‘dance macabre’, are loc într-o SALĂ DE CLASĂ.” Personajele care apar în acest dans al morților sunt “cifruri optice” – preluate din romanul “camera comună”, de Zbigniew Unilowski – “mironosița, care tot împinge în fața ei un scaun de rugăciune; jucătorul, care plesneşte mecanic cărțile de joc de măsuța ce rulează odată cu el; un bărbat cu un

ciubăr în care-şi spală netulburat picioarele" şamd.[101] În spectacolul prezentat în premieră în 1985 la Nürnberg, "Artiştii să crape", la urmă, soldaţii pornesc în cadenţă spre veşnicul tangou al războiului, pe marşul militar "Wir, die erste Brigade..." Există un schelet de cal – astfel că putem să afirmăm, împreună cu Heiner Müller, că "Istoria trece linia de sosire călare pe mârţoage moarte" – iar în faţă, un copil într-o micuţă manta militară mult prea lungă (Kantor, ca băiat mic?). O frumoasă fată lascivă vântură pe deasupra acestei imagini finale un drapel negru al anarhiei, un "înger al disperării", al morţii sau al melancoliei şi, aşa cum observă Hensel, cu farmecele corpului ei, îl corectează totodată pe Delacroix: îngerul libertăţii şi al asaltului baricadelor se transformă, aici, într-un personaj al zădărniciei, al erosului melancolic şi al tristeţii. Scenele lui Kantor manifestă renunţarea la reprezentarea dramatică a proceselor atât de "dramatice" pe care le are ca obiect teatrul său – tortura, închisoarea, războiul şi moartea – în favoarea unei poezii create de imaginile de pe scenă. "Succesiunile de imagini comice de atâtea catrafuse şi totodată nesfârşit de triste"[102] se precipită tot mereu în scene care ar putea să apară într-o dramă grotescă, dar dramaticul se pierde în favoarea *imaginilor mişcate* prin ritmul repetitiv, al aranjamentelor care par rupte din nişte tablouri şi al unei anume de-realizări a personajelor, care, prin mişcările lor spasmodice, de un comic brut, ajung să semene cu nişte păpuşi articulate. Tema creării de tablouri apare de altfel şi explicit, atunci când, în "Wielopole, Wielopole", fotografa cea grasă îşi transformă deodată aparatul într-o armă automată şi, râzând batjocoritor, seceră grupul de tineri soldaţi pozând pentru o fotografie – emblemă tragicomică a asasinării prin fixarea în imagine şi denunţarea suprarealistă a războiului.

Artistul plastic Kantor, care şi-a început munca teatrală cu acţiuni-performance şi happening-uri îndreptate împotriva autorităţilor statului, îşi trădează intenţia care se regăseşte în numeroase forme ale teatrului postdramatic: aceea de a pune în valoare obiectele şi, în general, elementele materiale ale întâmplării scenice. Lemn, fier, pânză, cărţi, haine şi fel de fel de obiecte caraghioase sunt investite cu o remarcabilă calitate tactilă şi o intensitate despre care nu se poate explica în ce fel anume ia naştere. Un factor esenţial, în acest proces, e simţul artistului Kantor

pentru ceea ce el numea "obiectul amărât" sau şi "realitatea de rangul cel mai de jos". Scaunele sunt uzate de cât s-a şezut pe ele, pereţii găuriţi, mesele acoperite de praf sau de var, tot felul de scule vechi mâncate de rugină, decolorate, uzate, putrede şi pline de pete. În această stare, ele îşi dezvăluie vulnerabilitatea şi, astfel, îşi revelează "viaţa" cu o intensitate nouă. Actorul uman vulnerabil devine parte a unei structuri generale a scenei, obiectele deteriorate sunt tovarăşii săi. Este, şi acesta, unul dintre efectele pe care le-a făcut posibile gestul postdramatic. Căci în teatrul dramatic, chiar şi în cazul intenţiei naturaliste – unde mediul social pare să se situeze în mod samavolnic mai presus de oameni – "ambianţa" teatrală funcţionează din principiu numai ca fundal şi cadru al dramei *omeneşti* şi al fiinţei umane. La Kantor, dimpotrivă, actorii umani apar într-un spaţiu aflat sub vraja obiectelor. Ierarhia, vitală pentru dramă – totul se învârteşte în jurul acţiunii umane, obiectele sunt prezente numai ca accesorii, aşadar numai ca "necesitate" – dispare. Se poate vorbi despre o tematică proprie a obiectului, care dramatizează mai departe elementele acţiunii, în măsura în care acestea sunt prezente. În teatrul liric-ceremonial al lui Kantor, lucrurile apar ca reminiscenţă a spiritului epic al amintirii şi al predilecţiei sale pentru obiecte. Dacă, pentru genul epic, o caracteristică ce îl deosebea de cel dramatic era aceea de a reprezenta o "acţiune ca fiind una trecută", Kantor subliniază că "scenele acelei acţiuni reale a spectacolului" trebuie să apară "ca şi când ar fi ancorate în trecut (...), ca şi când trecutul s-ar repeta, dar în forme ciudat schimbate."[103] Prin dualitatea amintirii tematizate şi samavolnicia realităţii obiectuale se ajunge, aşa cum nota Kantor despre teatrul "Cricot 2", la un teatru care se compune din două "piste paralele": aici, "textul curăţat de structura sa superficială, fabulatorie", acolo, "pista acţiunii scenice autonome a teatrului pur"[104].

Sunt celebre păpuşile de dimensiune aproape umană pe care actorii le cară după ei de colo colo. Păpuşile reprezintă, pentru Kantor, fiinţa dinainte a omului, acum uitată, eul său din amintire, pe care continuă să-l poarte cu sine. Dar semnificaţia lor merge chiar mai departe. Într-un fel de schimb cu corpurile vii şi în legătură cu recuzita, ele transformă scena într-un peisaj al morţii, în care trecerea de la personaje (acestea acţionând adeseori ca nişte păpuşi) la păpuşile moarte (care prind viaţă

ca şi când ar fi manevrate de nişte copii) devine fluidă. Aproape că s-ar putea spune că dialogul verbal al dramei este înlocuit de un *dialog între oameni şi obiecte.* Aparatúri suprareale (un leagăn mecanic, care seamănă mai mult cu un sicriu de copil; maşina-familie, care desface picioarele femeii ca pentru naştere, mecanisme de execuție şamd.) se cuplează în chip caraghios cu membrele actorilor, repetările unor operațiuni triviale, dar cu efect poetic, asupra obiectelor şi cu acestea, duc la perceperea acțiunilor ca un fel de schimb aproape verbal între om şi obiect. Înainte de toate, la Kantor apar personaje care acționează pantomimic şi *gestual* şi care din această cauză par, deloc întîmplător, inspirate din grotescul comediilor bufe timpurii. Drama se retrage în infime procese scenice fără cuvinte. Ierarhia dintre om şi obiect este relativizată pentru percepția spectatorului.

Kantor îşi delimitează foarte clar iubirea pentru păpuşi de aceea a lui Craig[105]. Spre deosebire de acesta din urmă, el nu are o atitudine polemică față de actor (cu toate că se cuvine făcută precizarea că "supramarioneta" lui Craig nu e menită să izgonească actorul uman de pe scenă, ci numai să semnaleze un alt tip de prezență a celui ce joacă). Dimpotrivă: pentru Kantor, "cel dintâi actor" imaginat îndeplinea un act de o semnificație "revoluționară" şi de-a dreptul sacră. La un moment dat, un om a îndrăznit să se desprindă cu curaj din comunitatea cultică. El nu a fost un fanfaron, ci un eretic, care, odată cu această situare de cealaltă parte, a trasat o graniță periculoasă între sine şi "public", o frontieră care îi dă posibilitatea ca, din lumea morților, să comunice cu cei vii.[106] Prin motivele şi formele sale, teatrul lui Kantor corespunde, într-o manieră aparte, cu momentele arhaice ale teatrului originar. Monique Borie atrage pe bună dreptate atenția asupra faptului că, în teatrul lui Kantor, sentimentul copleşitor al înfrângerii şi al eşecului aminteşte de tragedia antică. Atunci când Kantor vorbeşte despre o "conştiință" a înfrângerii noastre care se cere înțeleasă religios şi despre care ar fi vorba în teatru, tocmai acesta este motivul din care se hrănea şi tragedia greacă.[107] Această corespondență, care, în pragul celui de-al treilea mileniu, trasează un arc uriaş din imperiul pre-modern al teatrului antic până la teatrul postdramatic – într-un anume fel, de jur împrejurul teatrului

dramatic european –, va putea fi observată şi în teatrul lui Wilson şi Grüber.

Grüber sau ecoul în spațiu

Dacă se vorbeşte despre un teatru "dincolo" de dramă, atunci, în acest context, se cuvine să observăm că există regizori care, ce-i drept, pun în scenătexte dramatice tadiționale, dar fac asta utilizând mijloacele teatrale în aşa fel, încât are loc un proces de *de-dramatizare.* Când, însă, la textele puse în scenă, acțiunea acestora trece cu totul în fundal, atunci ține de logica teatrală ca *temporalitatea* şi *spațialitatea* caracteristice *procesului scenic* însuşi să iasă mai tare în evidență. Vom avea de-a face mai mult cu prezentarea unei *atmosfere* şi a unei stări de lucruri. O scriitură scenică acaparează atenția vizavi de care acțiunea dramatică propriu-zisă devine secundară. Klaus Michael Grüber poate fi considerat unul dintre "autorii scenici" exemplari, care, în felul acesta, au pus la punct un idiom teatral propriu. Atunci când, în august 1989, Georg Hensel şi-a încheiat îndelungata lui carieră de critic la *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* el a rezumat, într-o retrospectivă personală a peste 15 ani de critică de teatru[108], marile tendințe ale teatrului începând de pe la jumătatea anilor şaptezeci la următoarele categorii: interpretare, reinterpretare, reconstrucție şi postmodernism. Rudolf Noelte este, pentru el, "regizorul exemplar al interpretării; Claus Peymann, care, în 1975, împreună cu Achim Freyer, a demontat satiric "Hoții" lui Schiller, ca protagonist al reinterpretării. Klaus Michael Grüber îi apare, în această panoramă, nu numai drept exponent al "metodei regizorale postmoderne" (cu spectacolul "Empedocle. Citindu-l pe Hölderlin"), ci şi ca reprezentant al reconstrucției istorice", mai cu seamă prin versiunea sa aproape nescurtată a lui "Hamlet" din 1982. Acest din urmă aspect – practica regizorală istoricizantă – se situează în afara domeniului discutat aici, totuşi, pare potrivită observația cum că, în paralel cu practica postdramatică a lui Grüber, Peter Stein, la Berliner Schaubühne, aborda teatrul într-o manieră ascetică, de-a dreptul castă în raport cu "spiritul timpului", ca loc în care se pune în scenă amintirea istoriei (teatrale). Aşa se face că, în montări ale pieselor lui Cehov, au fost reproduse în

detaliu citate din reprezentații ale istoricului Teatru de Artă din Moscova, că, în "Maimuța păroasă" a lui O'Neill, au fost copiate aranjamente scenice dintr-o montare a lui Tairov. Şi montarea lui Peter Stein din 1987 cu "Fedra" se înscrie pe această linie, una clasic-istorică şi care, de altminteri, a produs la Schaubühne o anume încremenire, o perfecțiune care, adeseori, părea "rece", care făcea ca meşteşugul regizoral să pară a nu se mai celebra decât pe sine. Pe de altă parte, opțiunea conştientă de a respinge orice ingredient subiectiv impune respect şi se cuvine lăudată ca o calitate aparte a autoreflecției teatrale.

Caracterul static şi economia clasică de mijloace se combină, în stilul lui Grüber, cu de-dramatizarea. La modul foarte general, se poate spune că el elimină în mod extrem momentul tensiunii din piesă. Acest procedeu al *izotoniei* postdramatice, în care ascuțirea şi punctele culminante sunt evitate, face scena să apară ca un tableau, un *tablou* al cărui efect se aprofundează din ce în ce mai mult prin "încărcarea" cu cuvântul vorbit, care îşi manifestă funcția de exprimare sufletească-lirică (dimensiunea "emoțională" a limbii în accepțiunea lui Jakobson). Drama epocii moderne a fost o lume a discuției, în vreme ce dialogul tragic al Antichității – în pofida aparenței de duel verbal antagonic – nu este, în fond, o discuție: fiecare protagonist rămâne inaccesibil în lumea lui, adversarii vorbesc unul pe lângă celălalt. Dialogul este mai puțin conflict şi confruntare de idei în spațiul schimbului lexical, el apare mai degrabă ca o "competiție de vorbire", aşadar, o întrecere în cuvinte, imagine-ecou a luptei mute din *agon.* Discursurile antagoniştilor nu intră în contact.[109] La Grüber, totul se joacă, aşa cum relatează actorii care au luat parte la o manifestare organizată de George Banu la Paris,[110] într-o atmosferă care ar putea purta titlul "După toate discuțiile astea?". Nu mai există nimic de dezbătut. Ceea ce se petrece şi se vorbeşte are caracterul unui rit necesar, asupra căruia s-a convenit dinainte şi care tocmai este îndeplinit din nou, aproape ceremonios.

Drama, formă exemplară a discuției, mizează pe ritm, dialectică, dezbatere şi deznodământ. Numai că drama minte demult. Spiritul ei, mai bine zis: fantoma ei, a migrat din teatru în cinematograf şi, din ce în ce mai mult, în televiziune. Aici, posibilitățile de a simula realitate sunt mult mai mari, aici, *story*-ul contează, fie şi numai din cauză că nici nu

urmează să fie văzut de două ori, ci trebuie consumat un al doilea produs. Din cauză că industria divertismentului nu permite să se perceapă nimic în scindarea şi dublarea sa, nimic în alienarea sa, se ajunge de la efectul V [Verfremdungs-Effekt – conceptul brechtian al efectului de distanţare, n. tr.] la efectul TV. Sunt doar puţini oamenii de teatru care, în cadrul *"establishment-ului",* îndrăznesc să *practice* deschis *diferenţa dintre dramă şi teatru* – în Germania, în afară de Grüber, ar mai fi de numit Einar Schleef şi lucrările lui Hans Jürgen Syberberg. Regia lor le apare multora fie anarhic violentă, ca la Schleef, fie atemporal clasicizantă, ca în cazul lui Syberberg. Grüber nu a fost (şi nu este), în pofida recunoaşterii geniului său exponenţial, un favorit al criticilor importanţi din Germania. Atunci când erau complexe şi când se abăteau de la norme, lucrările sale erau considerate ezoterice; atunci când erau de o precizie hiperbolică în raport cu textul, de la "Hamlet" până la "Ifigenia în Taurida", lecturi expuse în cel mai înalt grad, cu toată fidelitatea lor faţă de text, ele au fost înţelese greşit, fiind considerate convenţionale.

În timp ce "coliziunea dramatică" e cea care defineşte sistemul dramei, la Grüber, teatrul este definit ca scenă şi ca situaţie. Spectatorul este de faţă pentru a depune mărturie în legătură cu durerea despre care vorbesc actorii. Astfel, Grüber trasează arcul înapoi până la acea realitate esenţială a scenei, anume că, acolo, *momentul în care se vorbeşte* este totul. Nu linia temporală a acţiunii; nu drama, ci momentul în care se înalţă vocea umană. Un corp se expune, suferă. Sunetul de tânguire pe care-l produce se perpetuează şi-l loveşte pe spectator ca undă sonoră, tangenţial, cu o putere fără corp. Oroare şi compasiune: mai mult nu le trebuie. În montările lui Grüber, important e momentul preţios în care un corp, ameninţat, ajunge să vorbească într-un spaţiu al scenei. Şi tocmai aceasta este constelaţia care a dus şi la apariţia teatrului antic, nicidecum naraţiunea (care îi revenea epopeii).[111] În teatrul lui Grüber, devine audibilă vocea care nu sfârşeşte niciodată, care cântă antic, care mormăie beckettian, o vorbire care, chiar şi atunci când avem de a face cu o ceartă, se află dincolo de dezbatere, afirmă experienţa neputinţei fără leac, fără o dinamică înşelătoare sau un pseudo-ritm. Melancolia postdramatică îi împacă pe Eschil şi Beckett, pe Kleist şi Labiche într-un "joc tragic", care este lăsat la latitudinea contemplării de către spectator. În"Ifigenia

în Taurida" a lui Grüber din 1998 de la Berliner Schaubühne, relatarea despre ororile mitului s-a transformat într-o vagă contemplare scenică a insuportabilului. Conflcitul dramatic se retrăgea în spatele acestei meditații, în spatele actului rostirii exacte. Tema postdramatică este aici un teatru al vocii, vocea ca *sunet-ecou* al întâmplărilor.

Condiția, pentru existența unui teatru al vocii, este un spațiu arhitectonic, care, prin dimensiunile sale, intră într-o relație cu vorbirea individuală, cu spațiul gândit pentru această voce. Spațiul devine perceptibil mai întâi prin extremă – de exemplu, ca gol supradimensionat al Stadionului Olimpic din München, construit şi amenajat după modelul stadionului antic, ca arhitectură dominantă. Edificiul nazist a devenit locul pentru "Călătorie de iarnă", la care publicul era adunat doar într-o mică parte a rândurilor pentru spectatori, fiind pus în situația de a face legătura între fragmentele de text din "Hyperion", de Hölderlin, scene sportive, imagini din cimitire şi chioşcuri cu gustări. Pentru "Faust", spațiul l-a oferit imensa biserică Salpétrière, o absidă rece de beton de la Berliner Schaubühne a fost folosită drept spațiu pentru "Hamlet", marea hală Deutschland din Berlin pentru "Prometeu" al lui Eschil în traducerea lui Handke. Spațiul se tranformă însă şi în partener de joc de sine stătător atunci când e minuscul, înghesuit, sufocant, când dă pe dinafară. Acesta poate fi valul ironic de mic, care clipoceşte indiferent, despărțind de public scena pe care se joacă "Ifigenia"; sau, pentru "Ultima bandă a lui Krapp" cu Bernhard Minetti, un spațiu umplut până la sufocare cu plante; ori o mică scenă pentru repetetiții pe Curvystraße, în Berlin, luminată palid de mici felinare chagalliene, plină până la refuz de corpurile călătorilor întru disperare în "Pe strada mare" de Cehov. La Grüber, aproape că nu există un spațiu neutru. Prin renunțarea la spațiul de întindere medie, prin inventarea unuia prea mare sau prea mic, axa voce/spațiu devine hotărâtoare pentru teatru. Intriga, fabula, drama, abia dacă sunt prezente, există în schimb distanța, golul, spațiul intermediar ca protagonişti autonomi. Dialogul propriu-zis nu se mai desfăşoară între sunet şi spațiul de rezonanță, nici între parteneri de dialog. Fiecare vorbeşte singur, pentru sine. În hotelul, odinioară, de lux, "Esplanade" din Berlin, vizitatorul anului 1979 a întâlnit un *environment* din voci, proiecții, scene disparate, legate între ele prin lectura unei versiuni pres-

curtate a nuvelei "Rudi" (1933) de Bernhard von Brentano, în care e vorba de un copil din proletariatul berlinez. O altă formă de lucru scenic şi spaţial cu memoria a constituit-o acţiunea lui Grüber din cimitirul din Weimar în toamna anului 1995, când a transpus printre morminte "Mamă palidă, soră delicată" de Jorge Semprún – un text cu multe straturi, care se mişcă între Goethe, Buchenwald, Léon Blum, opresiunea politică sub Stalin, Brecht, Carola Neher şi purificarea etnică în Bosnia. Şi de data aceasta, regizorul a părăsit sfera dramei puse în scenă în favoarea creării unei situaţii teatrale (pentru care spaţiul neobişnuit a fost amenajat de către sculptorul Eduardo Arroyo).[112]

Wilson sau peisajul

Acţiunea unei drame, notează Richard Schechner[113], poate fi uşor rezumată dacă se alcătuieşte o listă a transformărilor cu care se confruntă, între început şi sfârşit, personajele care acţionează într-o desfăşurare dramatică. Transformările pot fi provocate prin proceduri magice, deghizare sau mascare, ele se produc printr-o nouă cunoaştere (anagnorisis) sau prin procese corporale; ele pot să fie metamorfoze recurente, în analogie cu fenomenele naturale, şi pot să facă parte dintr-o formă temporală simbolic-ciclică. În miezul demersului actoricesc se situează, poate, nu atât transmiterea de semnificaţii, cât arhaica *poftă înfricoşată de joc,* de transformare ca atare. Copiilor le place să se deghizeze. Pofta de a se ascunde în spatele măştii are drept pandant o altă distracţie, nu mai puţin inchietantă: cum, sub privirea pe care o arunci de după mască, lumea celorlalţi se transformă: dintr-o dată străină, văzută dintr-o cu totul altă parte. Cel care priveşte prin fantele unei măşti, îşi transformă privirea în aceea a unui animal, a unei camere de luat vederi, a unei făpturi necunoscute sieşi şi lumii. Teatrul este, în toate registrele, transformare, metamorforză, şi am face bine să ţinem seama de precizarea pe care o face antropologia teatrală că, sub schema comună a *acţiunii,* se află aceea mai generală a *transformării*. Astfel se înţelege şi mai uşor faptul că despărţirea de modelul "mimesis de acţiune" nu aduce nicidecum cu sine sfârşitul teatrului. Şi vice-versa, atenţia faţă de procesele metamorfozei duce la un alt mod de percepţie, în care recunoaşterea este suprali-

citată în permanență de un joc al surprizei pe care nicio o ordine a percepției nu îl poate întrerupe. "Mersul de rac al vederii repetate este străpuns de o *vedere diferită,* care face tărăboi în vederea ce se întoarce şi o îmbrânceşte în permanență la o parte de pe pistele obişnuite."[114]

Cu greu găsim, în ultimii 30 de ani, o personalitate teatrală care să fi schimbat atât de mult teatrul, domeniul mijloacelor sale şi care totodată să fi influențat atât de mult posibilitățile de a regândi teatrul aşa cum a făcut-o Robert Wilson. E adevărat că, la un moment dat, destinul a făcut ca acele mijloace teatrale care, la început, au lăsat să se întrezărească un vis teatral epocal, să-şi piardă, odată cu prospețimea, şi o bună parte din vraja lor, pe măsură ce erau utilizate într-o manieră previzibilă şi, la răstimpuri, meşteşugărească; cu toate astea, rămâne valabilă constatarea că Wilson a fost acela care, în multe privințe, a inventat "răspunsul" cel mai relevant la întrebarea referitoare la condiția teatrului într-o epocă a mediilor şi tot el *a lărgit radical* spațiul în aşa fel încât acesta să poată cuprinde concepții modificate despre ceea ce poate fi teatrul. Influența, atât cea subterană cât şi aceea evidentă, a esteticii sale a pătruns între timp peste tot şi se poate spune că teatrul, la sfârşit de secol, îi datorează poate mai mult decât oricărui alt creator de teatru. Teatrul lui Wilson este unul al metamorfozelor. El îl răpeşte pe spectator, purtându-l în teritoriul de vis al trecerilor, ambiguităților şi corespondențelor: o coloană de fum poate să fie şi imaginea unui continent; dintr-un copac se face mai întâi o coloană corintică, apoi coloanele se transformă în coşuri de fabrică. Triunghiurile se preschimbă în pânze, apoi devin nişte corturi în munți. Totul îşi poate transforma scara de mărime, la fel ca în "Alice in Wonderland" a lui Lewis Carroll, de care teatrul lui Wilson aminteşte tot mereu. Motto-ul său ar putea suna aşa: *De la acțiune la transformare.*

Asemenea maşinăriei deleuziene, metamorfoza reuneşte realități eterogene, o mie de platouri şi de fluxuri de energie. Mai cu seamă mişcarea lentă a actorilor, parcă redată cu încetinitorul *(slow motion)* generează întotdeauna în estetica lui Wilson o experiență cu totul şi cu totul aparte, care subminează ideea de acțiune. Vorbirea produce senzația că actorii umani de pe scenă nu acționează deloc din proprie voință şi inițiativă. Dacă Büchner a putut să scrie că noi, oamenii, am fi păpuşi

care sunt conduse prin fire invizibile de către forțe necunoscute și dacă Artaud vorbea despre "automate personnel", motivele acestea corespund cu acea impresie cum că în teatrul lui Wilson acționează puteri misterioase care par a mișca personajele prin magie, fără motivații, scopuri sau conexiuni pe care să le putem înțelege. Personajele rămân prinse, solitar, în rețeaua unui cosmos, într-o țesătură de linii de forță – cât se poate de concrete, prin regia de lumini – și de trasee "desenate dinainte". Personajele (sau figurinele) sălășluiesc într-o fantasmă magică ce imită acel drum al destinului trasat de oracol, pe care-l parcurgeau eroii Antichității. Ca în amuțirea din teatrul lui Grüber, ca în cercurile lui Kantor, tot așa și în magicele linii de lumină ale lui Wilson: teatrul dramatic, acela legat de autonomia umană ca întrebare și problemă s-a fărâmițat – în ceea ce privește simptomatologia estetică – într-o *energetică postdramatică,* în sensul în care Lyotard vorbea de un teatru "energetic", în locul unuia al reprezentării. Această energetică este cea care prescrie modele enigmatice de mișcare, procese și fizionomii din lumină, dar mai niciodată o acțiune.

Cu toate că se cuvine să facem deosebirea între formele picturale și cele teatrale și să luăm în considerare legitățile lor de la caz la caz diferite, misterioasa transformare a spațiului scenic în peisaj – Wilson își numește propriile *environment*-uri auditive "audio-landscapes" – ne poate evoca un proces invers petrecut în secolul XIX, când pictura a încercat să se transforme într-un fel de eveniment teatral. Este vorba de panorama și de uriașele imagini ale lui Daguerre în care, prin ecleraje diferite, scenografii, arhitecturi și peisaje erau aparent puse în mișcare, de exemplu, interiorul unei biserici, care la început pare goală, dar în care – cu ajutorul unor schimbări de lumină – observi vizitatori. Apoi răsună muzica iar la urmă se face din nou întuneric[115] – astfel de procedee amintesc de montările lui Wilson. Putem vedea, aici, o anticipare a cinematografului, satisfacere a apetitului de spectacol într-o manieră percepută la vremea aceea ca senzațională. Pentru contextul în care ne aflăm, importantă este confirmarea că nevoia de *teatru* nu este nicidecum fixată pe acțiune. Peisajul, iluminat artificial, "acțiunea" ivirii zorilor și schimbarea de lumini reprezintă în egală măsură componente ale sale. În cazul ingenioasei picturi de pancarte a lui Schinkel, s-a vorbit

despre un "teatru fără literatură"[116]. Iar precizarea[117] că tocmai oprirea în loc a timpului în fascinanta iluzie de realitate din tablourile panoramice rotunde a fost aceea care a trebuit să trezească dorința de mişcare şi de narațiune pe care avea s-o satisfacă mai apoi cinematograful, se poate interpreta şi cu sensul că aici au fost create premisele unei experiențe teatrale în care predomină *efectul de diorama şi vorbirea prezentată în paralel.*

La Wilson întâlnim o *dez-ierarhizare* a mijloacelor teatrale, care se cere pusă în legătură cu absența acțiunii din teatrul său. De cele mai multe ori, nu există nici personaje elaborate psihologic, nici personaje fie şi numai individualizate într-un context scenic coerent (ca la Kantor), care funcționează ca nişte embleme de neînțeles: modul ostentativ al apariției lor impune întrebarea în legătură cu însemnătatea pe care o au, fără ca această întrebare să găsească vreun răspuns. Actorii care se află "laolaltă pe scenă", adeseori nu apar nici măcar în contextul vreunei interacțiuni, indiferent de ce fel ar fi aceasta. Şi apoi, şi spațiul acestui teatru este discontinuu: lumina şi culorile, semnele şi obiectele disparate alcătuiesc o scenă care nu semnifică un spațiu omogen. Adeseori, spațiul lui Wilson este oarecum împărțit "în dungi" paralele față de rampă, astfel încât acțiunile ce se desfăşoară la adâncimi diferite ale scenei pot fi ori sintetizate, ori, aşa-zicând, citite ca "paralelo-grame" de către spectator. Rămâne aşadar la latitudinea observatorului şi a imaginației sale în materie de montaj, să considere diferitele personaje de pe scenă ca având vreo conexiune între ele ori ca prezențe sincrone. Faptul că, în felul acesta, interpretabilitatea întregii texturi tinde către zero e de la sine înțeles. Prin montajul de spații virtuale împinse unul într-altul sau unul lângă altul, spații care – şi tocmai acesta este elementul decisiv – rămân independente unul de celălalt, astfel încât nu se oferă nicio sinteză, ia naştere o sferă poetică a *conotațiilor.*

Lipseşte orice direcționare prin liniile unei poveşti, poveste căreia, în pictură, îi corespunde ordinea vizibilului prin perspectivă. Poanta, în ceea ce priveşte perspectiva, e că ea face posibilă totalitatea tocmai prin faptul că exclude din lumea vizibilă poziția observatorului, unghiul de vedere, astfel că actul constitutiv al reprezentării lipseşte din reprezentat. Acestui fapt îi corespunde forma narațiunii dramatice – chiar şi acolo

unde ea implică un povestitor epic. În locul acesteia, la Wilson apare acum o istorie universală ce se manifestă sub forma unui *caleidoscop* multicultural, etnologic, arheologic. Tablourile sale teatrale amestecă, fără niciun fel de reticențe, culturi şi spații. În "The Forest" (1988), istoria industrială a secolului XIX se oglindeşte în mitul babilonian; la finalul spectacolului "Ka MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE: a story about a family and some people changing" (1972), un model al *skyline*-ului new yorkez izbucneşte în flăcări, în spatele lui apare conturul unei pagode, o mare maimuță albă ca statuie a cărei față arde, cei trei înțelepți de la Răsărit, un foc apocaliptic şi un dinozaur: istorie şi preistorie, nu în sensul unei înțelegeri istorico-dialectice, ci ca horă de imagini. Sunt numeroase imaginile lui Wilson care, direct sau indirect, invocă mituri vechi într-o copleşitoare abundență de motive şi personaje istorice, religioase şi literare mai noi. Pentru Wilson, se cuvine ca ele să se regăsească laolaltă în cosmosul imaginativ şi, într-un sens mai larg, ele sunt, toate, mitice: Freud, Einstein, Edison şi Stalin; Regina Victoria şi Lohengrin; Parcival, Salomeea, Faust şi frații din epopeea lui Ghilgameş, Parcival în versiunea lui Tankred Dorst la Hamburg, Sfântul Sebastian la Bobigny, Regele Lear la Frankfurt pe Main. O listă incompletă de elemente mitice, cvasimitice şi pseudomitice din teatrul său sugerează totodată apetitul jucăuş de a cita din rezervorul de imagini al omenirii, care refuză să lase vreo logică centripetă să-i traseze granițe. Îşi fac apariția: arca lui Noe, Cartea lui Iona, Leviatanul, texte indiene vechi şi noi, o corabie vikingă, obiecte africane de cult, Atlantida, balena albă, Stonehenge, Micene, piramidele, bărbatul egiptean cu mască de crocodil, făpturi misterioase inventate de el precum Mama Pământului, Femeia-Pasăre şi Pasărea albă a morții, Sfânta Ioana, Don Quijote, Tarzan, căpitanul Nemo, Craiul Ielelor al lui Goethe, indieni Hopi, Florence Nightingale, Mata Hari, madame Curie... Lista ar putea fi continuată.

Teatrul lui Wilson e *neomitic,* dar cu miturile doar pe post de imagini care poartă în ele acțiunea numai ca fantezie virtuală. Ca povestiri cu o profundă semnificație alegorică, Prometeu şi Hercule, Fedra şi Medeea, Sfinxul şi dragonii trăiesc, prin secole, ca obiecte de uz casnic ale imaginației artistice. În acelaşi timp, însă, ele există ca simple imagini cu care sunt familiarizați până şi aceia care nu au "cultură". Fie că ştie, fie

că nu, tot omul "cunoaşte" personaje acționând inconştient în discursul cultural, Hercule şi monştrii, pe Medeea cu copiii ei, pe răsculatul Prometeu, pe frații învrăjbiți Polinice şi Eteocle. Nu altfel stau lucrurile cu personaje din epoci mai noi precum Don Juan, Faust sau Parcival. Într-o epocă în care narațiunea structurată "normal" abia dacă mai atinge densitatea miticului, teatrul lui Wilson încearcă să se apropie de logica prerațională a lumilor imagistice ale miturilor. Dacă totuşi cineva ezită să recunoască vreo legătură "la modul serios" între arta circului, aşa cum caracterizează ea teatrul lui Wilson, şi mit, obiecția este îndreptățită: imageriile mitice apar aici în locul acțiunii, ca apetit "postmodern" de a cita universuri plastice a căror vreme a trecut. Pe de altă parte, o privire asupra istoriei teatrului ne arată că nici în epocile mai timpurii mitul şi *entertainment*-ul nu erau neapărat antagonice. Wilson se înscrie într-o lungă tradiție a teatrului de efecte baroc, al maşinăriilor secolului XVII, a măştilor iacobine, al teatrului victorian obsedat de spectaculos, până la show şi jocurile din circul epocii moderne, care au încorporat dintotdeauna în repertoriul lor profunzimea şi atracția clişeelor mitice.

Deoarece, la Wilson, fenomenul se bucură de prioritate față de narațiune, efectul imaginilor e mai important decât actorul individual, teatrul lui creează un timp al privirii. Teatrul acesta este lipsit de sentiment tragic sau de compasiune, el dă dovadă de tristețe. În plus, pictura de lumini a lui Wilson întăreşte unitatea dintre procesul natural şi întâmplările omeneşti. Şi aceasta este una dintre cauzele pentru care tot ceea ce actorii fac, spun şi manifestă prin mişcările lor îşi pierde caracterul de acțiune intenționată. Acțiunile lor par să se desfăşoare ca în vis şi "astfel pierd al acțiunii nume", cum spune Hamlet. Ei se preschimbă în întâmplare. Oamenii devin *sculpturi gestuale.* Asocierea cu pictura tridimensională face ca lucrurile să ne apară ca *nature morte,* actorii ca nişte mişcătoare portrete la scara unu pe unu. Wilson trasează explicit comparația între teatrul său şi procesele naturale. De aceea, noțiunea de peisaj preia aici şi semnificația care-i este asociată într-o formulare a lui Heiner Müller, aceea referitoare la "peisajul care aşteaptă dispariția treptată a omului": intrarea acțiunilor omeneşti într-un context ținând de *istoria naturală.* La fel ca în mit, viața apare ca moment al cosmosului. Omul nu este despărțit de peisaj, animal şi piatră. O stâncă se poate

prăbuşi cu încetinitorul, animalele şi plantele sunt în egală măsură agenţi ai lucruruilor care se întâmplă, ca şi fiinţele omeneşti. Atunci când conceptul de acţiune se dizolvă în asemenea măsură în favoarea unei *derulări* de metamorfoze continue, spaţiul acţiunii apare asemenea unui peisaj transformat în permanenţă de diferite stări de lumină, de obiecte şi de personaje care apar şi dispar.

La înmormântarea lui Heiner Müller, Wilson a pomenit – înainte să înceapă să citească, în locul unei cuvântări proprii, un pasaj din "The Making of Americans" de Gertrude Stein – că, după lectura acestei cărţi, el ştiuse că putea să facă teatru. Într-adevăr, este cât se poate de evidentă afinitatea electivă dintre teatrul lui Wilson şi textele Gertrudei Stein, mai cu seamă "Landscape Play". Aici ca şi acolo înaintarea minimală, acel "continuous present", aparentul călcat în loc, aici ca şi acolo absenţa identităţilor identificabile, aici ca şi acolo un ritm cu totul aparte, care triumfă asupra oricărei semantici, în care orice element fixabil trece în variaţiune şi reduceri de nuanţe. Elinor Fuchs observă, în "Another Version of the Pastoral": "Propun cu titlu experimental teza că a luat naştere un nou gen de spectacol, care încurajează capacitatea de a cuprinde cu privirea peisaje şi se bazează pe ea. Structurile lui nu urmează liniile conflictului şi deznodământului, ci relaţiile spaţiale plurivalente 'ale copacilor cu colinele cu câmpurile... a fiecăreia dintre părţi cu un cer sau altul', cum spunea Getrude Stein, 'a fiecăreia dintre părţile componente cu fiecare parte componentă'"[118]. Chiar dacă acel *stretto* dintre noua pastorală şi teatru este poate îndatorat unei perspective specific americane (experienţa peisajelor grandioase şi copleşitoare ale SUA), este relevantă următoarea constatare prilejuită de teatrul postdramatic al texanului Robert Wilson: "He creates within advanced culture a fragile memory bank of imagery from nature. In this way, and in a variety of others, postmodern theatre artists hint at the possibility of a postanthropocentric stage."[119] *Teatru postantropocentric* ar fi un nume potrivit pentru o formă importantă – bineînţeles, nu singura – pe care poate s-o ia teatrul postdramatic. În ea, se întâlnesc şi ajung la unison un teatru al obiectelor, lipsit complet de actori umani, un teatru cu tehnică şi maşini ("survival research laboratories") şi un teatru în care fiinţa umană este integrată, ca orice alt element, în structuri spaţiale asemănătoare peisajului. Sunt

figurațiuni estetice care trimit, utopic, la o alternativă a idealului antropocentric al subjugării naturii. Atunci când, egal în drepturi cu lucrurile, animalele şi liniile de energie, corpul omenesc se intergrează într-o singură realitate (aşa cum pare să fie cazul şi în circ – de unde şi profunzimea plăcerii pe care o provoacă), teatrul face posibilă închipuirea unei alte realități decât aceea a omului stăpân peste natură.

Semne teatrale postdramatice

Retragerea sintezei

Cu privirea pe care urmează s-o aruncăm acum asupra caracteristicelor stilistice ale teatrului postdramatic, sau, într-o formulare mai tehnică: asupra modului în care acesta utilizează semnele teatrale, ne propunem să extragem criterii de descriere şi categorii cu ajutorul cărora – folosite nu neapărat ca o listă de repere imuabile, dar totuşi ca un set de *instrucțiuni de vedere* – teatrul postdramatic va putea fi recunoscut mai bine. În contextul acesta, termenul de 'semn teatral' trebuie să cuprindă toate dimensiunile semnificației, şi nu doar acele semne care poartă informație fixabilă, aşadar semnificanți ce denotă un semnificat identificabil ori care au conotații cât se poate de clare, ci, virtualmente, toate elementele teatrului. Fiindcă deja o corporalitate izbitoare, un anume stil al gesticului, un aranjament scenic, prin simplul fapt că, fără ca ele să "însemne", sunt prezent(at)e cu o anumită insistență – toate astea sunt percepute ca "semne" în sensul unei manifestări sau *gesticulații* care *solicită în mod* evident *atenția;* semne care, prin cadrul potențator al punerii în scenă, "produc sens", fără a putea fi fixate noțional. Cu siguranță că şi tradiția a considerat lucrul acesta ca fiind o caracteristică a frumosului. Astfel, Kant spune că "ideea estetică" ar fi o "reprezentare a imaginației care prilejuieşte multă gândire, fără însă ca ea să se poată baza pe un gând precis, pe un c o n c e p t, pe care aşadar nici o limbă nu îl poate prinde şi face inteligibil" şi care îi deschide sufletului "perspectiva spre un câmp imens de reprezentări înrudite."[120] Aici e cu neputință de analizat în ce măsură teoria folosirii semnelor, în epoca

modernă, s-a îndepărtat de acest mod de a gândi, anulând legătura, operată de gândirea lui Kant, dintre "ideea estetică" şi conceptele raţiunii. E suficient că semnelor teatrale trebuie să le recunoaştem posibilitatea de a acţiona tocmai prin *retragerea* semnificării. În vreme ce, cu toate astea, semiotica teatrală continuă să lucreze asupra nucleului semnificării şi, chiar şi în condiţii de maximă ambiguitate, asigură un mimimum de posibilităţi reziduale de atribuire (fără de care, într-adevăr, jocul liber al potenţialităţilor şi-ar pierde farmecul), important e să punem totodată la punct formele de descriere şi de discurs pentru ceea ce, în mare vorbind, rămâne non-sens în semnificante. În sensul acesta, încercarea aceasta de descriere se leagă de concluziile la care a ajuns semiotica teatrală şi încearcă totodată să treacă dincolo de ele, situând în centru figuraţiile autoeliminării sensului.

Sinteza este lăsată de-o parte. Ea este combătută în mod explicit, teatrul articulează, prin tipul său de semioză, o *teză* referitoare la percepţie. Poate să uimească faptul că discursului artistic i se atribuie o calitate de teză, ca şi când ar fi vorba de un discurs teoretic. Fără îndoială că arta, abstracţie făcând de cazuri precum piesa tezistă reuşită, nu cunoaşte, în principiu, decât *implicit* – şi, astfel, în mod necesar, de fiecare dată ambiguu – teze şi teoreme durabile. Cu toate astea, tocmai din acest motiv, una dintre sarcinile hermeneuticii este aceea de a citi, din formele şi preferinţele structurale ale practicii estetice, ipotezele care ajung să fie exprimate în ea indirect, aşadar, să le ia în considerare în *semantica* lor *formală.* În teatrul postdramatic, este un lucru ştiut, e stipulată revendicarea ca, în locul percepţiei unificatoare şi închise, să apară una deschisă şi fragmentată. Pe de o parte, în felul acesta, plenitutdinea de semne simultane se prezintă ca o dublare a realităţii: ea pare să maimuţărească harababura experienţei cotidiene reale. Cu această normă aşa-zicând "naturalistă", se leagă între timp teza că o modalitate autentică prin care teatrul ar putea să adere la viaţă *nu* se naşte prin instaurarea unei macrostructuri artistice care creează coerenţă (aşa cum se întâmplă în dramă). S-ar putea demonstra că, în această schimbare, se ascunde *o înclinaţie solipsistă.* Instituirea şi relativa temeinicie a "marilor" forme se lasă înţeleasă prin faptul că ele au oferit posibilitatea de a *articula experienţe colective.* Experienţa colectivă, capacitatea de a fi

împreună constituie esența speciei estetice. Şi tocmai acestă capacitate de a fi împreună, care se recunoaşte prin forma trăită colectiv este pusă sub semnul îndoielii. Tocmai de aceea, dacă vrea să treacă dincolo de enunțuri ce rămân neangajante şi particulare, noul teatru trebuie să caute alte căi ce duc la puncte de tangență supra-individuală. Le găseşte în realizarea teatrală a libertății – libertatea față de subordonarea în ierarhii, libertate față de constrângerea desăvârşirii. Libertate față de imperativul coerenței. În eseul ei "Povara timpurilor"[121], Marianne van Kerkhoven, dramaturg cu merite reale în ceea ce priveşte noul teatru din Belgia, a făcut legătura între noile limbaje teatrale şi teoria haosului, care presupune că realitatea se compune mai mult din sisteme instabile decât din circuite închise, că răspunsul artelor este neunivoc, polivalent şi simultan, iar teatrul, cu o dramaturgie care se bazează mai mult pe structuri parțiale decât pe *pattern*-uri întregi. Sinteza este sacrificată pentru ca, pe de altă parte, să se ajungă la concentrarea în momente de mare intensitate. Dacă, din structurile parțiale, se dezvoltă cu toate astea ceva ca un fel de întreg, atunci, acesta nu mai este organizat după modele de ordine prescrise ale coerenței dramatice sau ale unor indicații simbolice cuprinzătoare, el nu mai realizează nicio sinteză. Tendința aceasta e valabilă pentru toate artele. Teatrul, forma de artă cu cel mai radical caracter de eveniment, devine o paradigma a esteticului. El nu mai rămâne compartimentul instituționalizat care a fost, ci devine numele unei practici artistice multimediatice sau intermediatice deconstructive a evenimentului de moment. Numai că tehnologia şi scindarea şi devierea mediatică a simțurilor sunt acelea care au condus mai întâi privirea spre potențialele artistice ale decompoziției percepției, spre "liniile de fugă" ale "particulei moleculare" în raport cu structura totală "molară", ca să folosim termenii lui Gilles Deleuze.

Imagini onirice

Din perspectiva receptării, e vorba de libertatea reacției voluntar, sau, mai bine: involuntar idiosincretice. Ia naştere o "stare de a fi împreună" nu a celor ce seamănă între ei, aşadar, a spectatorilor pe care motive în general comune (general-umanul) i-au făcut să semene unii cu alții, ci o

comunitate a celor diferiți, care nu-şi contopesc perspectivele individuale într-un întreg, ei comunicând eventual pe grupuri sau grupulețe. În sensul acesta, strategia derutantă a *renunțării la sinteză* echivalează cu oferta de a se alcătui o comunitate a imaginițiilor diferite, singulare. Unii ar putea să vadă în asta numai o tendință, periculoasă social, sau în orice caz dubioasă artistic, spre o receptare aleatorie şi, aşa cum s-a consemnat, solipsistică, dar poate că în această suspendare a legilor coagulării de sens, ce devine ea însăşi o lege, se anunță o sferă mai liberă a împărtăşirii şi comunicării, care moşteneşte utopiile modernismului. Mallarmé a observat că, de fapt, el şi-ar dori ziare în care locuitorii Parisului şi-ar relata unii altora visele (în locul evenimentelor politice ale zilei). Într-adevăr, discursurile scenice se apropie din multe puncte de vedere de o structură onirică şi par să povestească despre lumea de vis a creatorilor lor. Esențială, pentru vis, este non-ierarhia la nivel de imagini, mişcări şi cuvinte. "Gânduri onirice" alcătuiesc o textură care se aseamănă cu colajul, montajul şi fragmentul, dar nicidecum cu succesiunea, structurată logic, a evenimentelor. Visul e modelul prin excelență al esteticii teatrale non-ierhice, o moştenire a suprarealismului. Artaud, a cărui viziune s-a centrat pe asta, vorbeşte de hieroglife ca să scoată în evidență statutul semnelor teatrale între literă şi imagine, între modurile de fiecare dată diferite ale semnificației şi afectului. Pentru a caracteriza specia de semne pe care visul le oferă spre interpretare, Freud foloseşte de asemenea comparația cu hieroglifele. Aşa cum visul a generat necesitatea unei concepții diferite despre semn, tot aşa, noul teatru are nevoie de o semiotică "suspendată" şi de o interpretare "omisă".

Sinestezie

Cu greu poate fi trecut cu vederea faptul că, în noul teatru, ajung să se impună o serie de trăsături stilistice atribuite îndeobşte *tradiției manieriste:* aversiunea față de coerența organică închisă, înclinația spre extrem, deformarea, incertitudinea şi paradoxul. Ca trăsătură caracteristică a modului manierist de utilizare a semnului se poate citi, la Wilson, şi estetica, exemplar realizată, a metamorfozei. La care se adaugă principiul manierist al echivalenței: În loc de contiguitate, aşa cum e ea afir-

mată prin narațiunea dramatică (A este legat de B, B, la rândul său, de C, astfel încât rezultă un șir sau o secvență), întâlnim o eterogenitate disparată, în care se pare că orice detaliu ar putea să ia locul altuia. La fel ca în jocurile literare suprarealiste, această împrejurare contribuie tot mereu, din nou, la percepția intensificată a detaliului de sine stătător şi în acelaşi timp la descoperirea unor surprinzătoare "Correspondances". Nu este o întâmplare că această noțiune vine din poezie şi ea descrie cu precizie noul mod de a percepe teatrul de dincolo de dramă – anume, ca "poezie scenică". Aparatul simțurilor omeneşti nu suportă decât cu greu lipsa legăturilor. Dacă îl privezi de corelații, atunci el îşi caută propriile legături, devine "activ", fantazează "sălbatic" – iar lucuruile care îi trec atunci prin cap sau care îi sar în ochi sunt tocmai asemănările, conexiunile, corespondențele, oricât ar fi ele de îndepărtate. *Adulmecarea urmelor* – căutarea conexiunilor se îndreaptă, cu o concentrare derutată a percepției, spre lucrurile care îi sunt oferite (poate că acestea urmează să-şi destăinuiască secretul). La fel ca în epistemul pre-clasic prezentat de Foucault, care cercetează pretutindeni o "lume a asemănărilor", spectatorul noului teatru caută excitat, plictisit sau disperând, acele *"correspondances"* baudelairiene în acest *"temple"* al teatrului. *Sinestezia* imanentă întâmplării scenice, sinestezie care, de la Wagner încoace – şi de la entuziasmul lui Baudelaire pentru Wagner – a devenit o temă principală a modernismului, ajunge să nu mai fie în mod implicit (1) un *constituens* (2) al teatrului oferit spre contemplare ca operă pusă în scenă (3), ci o ofertă (2) explicit evidențiată (1) de activitate într-un teatru funcționând ca proces de comunicare (3). Ar fi ispititor să analizăm aici ofertele de înțelegere pe care le fac fenomenologia şi teoria percepției, pentru a face inteligibil procesul percepției totale *(aisthesis)* care, chiar dacă nu e unitară, asigură comunicarea între simțuri. Dar trebuie să ne mulțumim cu cunoaşterea deplasării accentelor, aşa cum a fost ea schițată. Percepția funcționează dintotdeauna *dialogal,* prin faptul că simțurile *răspund* la ofertele sau revendicările mediului, dar demonstrează în acelaşi timp şi o dispoziție de a pune mai întâi şi-ntâi cap la cap elementele diversității într-o textură a percepției, de a le constitui aşadar într-o unitate. Dacă lucrurile stau aşa, atunci, formele practicii estetice oferă şansa de a intensifica această activitate sintetizatoare,

fizică, a experienței senzoriale tocmai pe calea îngreunării lor deliberate şi de a o determina să devină conştientă ca şi căutare, dezamăgire, privare şi regăsire.

Performance text

Este deja un fapt acceptat să se distingă, în spectacolul de teatru, între planurile *textului lingvistic, textului montării* şi *"performance text"*. "Materialul" lingvistic şi textura montării au o relație de influență reciprocă cu situația teatrală aşa cum este ea înțeleasă cuprinzător în conceptul *"performance text"*. Chiar dacă noțiunii de text îi este proprie, în acest caz, o anume imprecizie: ea exprimă faptul că are loc de fiecare dată o înlănțuire şi o întrețesere de elemente (cel puțin potențialmente) purtătoare de sens. Pe măsură ce s-au dezvoltat aşa-numitele *Performance Studies,* a trecut în prim-plan faptul că *întreaga situație a spectacolului* este constitutivă pentru importanța şi statutul fiecărui element în parte. Felul relației dintre joc şi spectatori, situarea temporală şi materială, locul şi funcția procesului teatral în câmpul social – aşadar, elementele care compun acest *"performance text"* – vor "supradetermina" celalalte două planuri. Dacă desfacem metodic, just, densitatea spectacolului în planuri de semne, asta nu trebuie să ne facă să uităm că o textură nu se compune, asemenea unui perete, din cărămizi, ci din fire, la fel ca o țesătură, şi tocmai de aceea până la urmă semnificația tuturor elementelor în parte depinde de "eclerajul total", ea nefiind nicidecum creată prin adițiune. Acum, pentru teatrul postdramatic se cuvine ca textul oferit teatrului drept pretext, fie că e scris şi/sau oral, şi "textul" montării – în sensul mai larg al cuvântului – (cu toți aceia care joacă în ea, cu completările "paralingvistice" pe care aceia le fac, cu reducțiuni şi deformări ale materialului lingvistic; cu costume, lumină, spațiu, temporalitate proprie şamd.), să fie aşezate într-o lumină nouă, şi anume printr-o o *concepție modificată despre performace text.* Chiar dacă modificarea structurală a situației teatrale, a rolului care-i revine spectatorului în aceasta, a tipului proceselor sale comunicative nu iese în evidență cu aceeaşi pregnanță în toate felurile de joc ale teatrului postdramatic şi nici peste tot, rămâne totuşi valabilă constatarea că teatrul

postdramatic *nu este numai o nouă specie de text al montării* (şi cu atât mai puțin un nou tip de text pentru teatru), ci un tip de utilizare a semnului în teatru care răscoleşte din străfunduri aceste două straturi ale teatrului prin calitatea modificată structural a ceee ce se numeşte performance text: el devine mai mult prezență decât reprezentație, mai mult proces decât rezultat, mai mult manifestare decât semnificare, mai mult energetică decât informație.

Particularitățile observate, categoriile şi tipurile de utilizare a semnului teatral în teatrul postdramatic care au fost propuse vor fi ilustrate în cele ce urmează prin cazuri particulare. Statutul exemplelor e unul alegoric: Chiar dacă, prin multe dintre trăsăturile lor sau prin toate, ele pot fi încadrate aparent fără probleme în tipul respectiv, în categoria cu pricina sau în modul de procedare discutat, în principiu, ele lasă totuşi o singură trăsătură să iasă mai limpede în evidență, iar acesta se cuvine reliefat ca formă postdramatică şi în numeroase alte lucrări teatrale, unde este mai bine ascuns. "Stilul" sau, mai curând, paleta trăsăturilor stilistice ale teatrului postdramatic ne permite să recunoşatem următoarele trăsături caracteristice: parataxă, simultanietate, jocul cu densitatea semnelor, muzicalizare, dramaturgie vizuală, corporalitate, pătrunderea realului, situație/eveniment. Pe margine rămân, în această fenomenologie a modalității postdramatice de întrebuințare a semnelor, limba, vocea şi textul, cărora le este dedicat un capitol aparte.

1. Parataxă/Non-ierarhie

Un principiu general valabil al teatrului postdramatic este dez-ierarhizarea mijloacelor teatrale. Această structură non-ierarhică contrazice în mod scandalos tradiția, care, pentru a evita confuzia şi pentru a crea armonie şi inteligibilitate, a preferat o manieră hipocratică de înlănțuire pentru a regla plasarea elementelor într-o ierarhie. În cazul *parataxei,* în teatrul postdramatic, elementele nu sunt înlănțuite în mod univoc. Iată ce a afirmat Heiner Goebbles într-o convorbire: "Colaborarea mea cu Magdalena Jetelová, de pildă, sau cu scenografi de forță ca Michael Simon şi Erich Wonder nu are drep motiv principal faptul că țin eu neapărat să pun accentul pe artele vizuale. Pe mine mă interesează un

teatru, care să multiplice invariabil semnele (...) Mă interesează să inventez un teatru, în care mijloacele din care se constituie teatrul nu se mulțumesc să se ilustreze şi să se dubleze reciproc, ci în care ele îşi păstrează, toate, forțele proprii, dar acționează împreună, şi în care nu te mai sprijini pe ierarhia convențională a mijloacelor. Asta înseamnă că o lumină, de pildă, poate să fie atât de puternică, încât dintr-odată nu mai faci decât să te uiți la lumini şi uiți de text, că un costum poate să vorbească o limbă proprie sau că între vorbitor şi text poate să existe o distanță, sau o tensiune între muzică şi text. Mie unul, teatrul mi se pare întotdeauna palpitant atunci când pe scenă se fac simțite distanțe pe care pot să le parcurg apoi şi eu, ca spectator (...) Prin urmare, încerc să inventez un fel de realitate teatrală care are de-a face şi cu edificiile, cu arhitectura sau construcția scenei şi propriile ei legi şi care întâlneşte şi rezistență în asta. (...) Mă interesează de exemplu foarte tare ca spațiul să formuleze şi o mişcare, să aibă şi un timp".[122] Într-o manieră asemănătoare se poate constata tot mereu o folosire neierarhică a semnelor, țintind spre o percepție sinestetică şi situându-se în opoziție cu ierarhia consacrată, la vârful căreia se situează limba, modul de vorbire şi gestica şi în care calitățile vizuale precum percepția arhitectonică a spațiului, atunci când intră în joc, funcționează ca aspecte subordonate.

O comparație cu pictura ar putea duce la o mai bună înțelegere a dezierarhizării. Din tablourile lui Breughel este cunoscută senzația că pozițiile personajelor reprezentate (țărani, oameni pe patine, inşi care se bat...) par pe de o parte înghețate şi parcă încremenite (o anumită neîndemânare le privează de sugestia mişcării caracteristice redate în tablou). Această încremenire este strâns legată de caracterul narativ al tablourilor. Ele sunt *dedramatizate* într-un mod izbitor: *fiecărui detaliu pare să-i revină aceeaşi pondere,* ascuțirea şi *centrarea* cu despărțirea între element principal şi secundar, între centru şi periferie, procedeu tipic reprezentării dramatice, nu are loc în aceste "tablouri pline de colcăială". Adeseori, elementul narativ aparent esențial este împins foarte tare la margine ("Prăbuşirea lui Icar"). Este lesne de înțeles că această *estetică* mai degrabă *cronicărească* l-a fascinat pe Brecht, care a pus pictura lui Breughel în relație cu propria sa concepție despre epic. Epizarea – negarea dramei în tablou – este însă numai unul dintre aspectele acelei

estetici care reuneşte încremenirea şi îngheţarea posturilor cu *juxtapunerea* consecventă a semnelor. Ceea ce se întâmplă aici în cadrul unuia dintre medii, pictura, se găseşte în moduri variate în practica teatrală postdramatică: Genuri variate sunt reunite într-o reprezentaţie (dans, teatru narativ, performance...); toate mijloacele sunt implicate cu aceeaşi pondere; joc, obiecte, limbă trimit, paralel, în direcţii de semnificaţie diferite şi obligă la o contemplare totodată destinsă şi rapidă. Consecinţa e o schimbare de atitudine din partea spectatoruuli. În hermeneutica psihanalitică se vorbeşte despre o "atenţie care planează uniform". Freud a ales această noţiune pentru a caracteriza modul în care un analist îl ascultă pe cel pe care urmează să-l analizeze. Important, în situaţia asta, e *să nu se înţeleagă imediat.* Mai mult chiar, percepţia trebuie să rămână deschisă pentru a aştepta în locuri cu totul surprinzătoare corelaţii, corespondenţe şi trimiteri care fac ca lucrurile spuse mai devreme să apară într-o cu totul altă lumină. Astfel, semnificaţie rămâne din principiu amânată. Tocmai elementele secundare şi nesemnificative sunt înregistrate cu exactitate, din cauză că, lipsa lor de semnificaţie nemijlocită, ele se pot dovedi semnificante pentru discursul celui ce urmează a fi analizat. Într-un fel asemănător, spectatorul teatrului postdramatic nu se vede îndemnat la o prelucrare instantanee, ci la înmagazinarea, cu o "atenţie care planează uniform", a impresiilor senzoriale pentru o prelucrare ulterioară.

2. Simultaneitate

Odată cu procedeul parataxei intră în joc şi simultaneitatea semnelor. În vreme ce teatrul dramatic procedează la alcătuirea unei ordini în aşa fel încât, din multitudinea semnalelor transmise în fiecare moment al spectacolului, numai unele dintre ele să fie scoase în evidenţă şi situate în centru, valenţa paratactică şi modul ei de ordonare conduc la experienţa simultaneităţii, care adeseori suprasolicită aparatul percepţiei– şi, suntem nevoiţi să adăugăm: de multe ori, cu intenţie sistematică. Heiner Müller nu ezită să explice că el vrea să le dezvăluie cititorilor şi spectatorilor atât de mult odată, încât e imposibil să prelucrezi totul. Adeseori, sunetele limbii sunt prezentate simultan pe scenă, astfel încât nu se înţeleg decât

părți, mai cu seamă atunci când sunt folosite mai multe limbi diferite. Nimeni nu are capacitatea de a cuprinde toate evenimentele simultane ale unei seri de dans de William Forsythe ori de Saburo Teshigawara. În anumite spectacole, acțiunile scenice vizibile sunt înconjurate şi completate atât de pregnant de o a doua realitate compusă din zgomote, muzică, voci şi gălăgie structurată în fel şi chip, încât, aşa cum se întâmplă în spectacolele "Orestea" şi "Giulio Cesare" create de Societas Raffaello Sanzio, trebuie să se vorbească de existența simultană a unei a doua "scene auditive" (Helene Varopoulou).

Dacă se pune întrebarea legată de intenția şi acțiunea simultaneității, atunci se constată următorul lucru: *caracterul de decupaj al percepției* este transformat într-o experiență inevitabilă. Dacă oricum înțelegerea abia de mai găseşte un punct de sprijin în conexiuni cuprinzătoare de acțiune, chiar şi procesele receptate pe moment se sustrag sintetizării lor atunci când ele se desfăşoară simultan iar concentrarea asupra unuia face imposibilă înregistrarea clară a celuilalt. În cazul elementelor produse concomitent rămâne în continuare deschis dacă în ele există *conexiune* sau numai şi numai *simultaneitate* exterioară. Ia naştere un proces sistematic de *double-bind:* trebuie să fii atent la elementele particulare concrete şi în acelaşi timp să percepi întregul. Parataxisul şi simultaneitatea fac ca idealul estetic clasic să fie lăsat la o parte în favoarea unei înlănțuiri "organice" a elementelor în artefact. Nu în ultimul rând, ideea unei analogii între opera de artă şi un corp organic viu a fost aceea care a motivat apriga opoziție conservatoare împotriva deschiderii artei moderne spre dezagregare şi montaj. Contrastul operat de Benjamin între o estetică alegorică şi una simbolică cu tendințe "organice" poate fi citit şi ca teorie teatrală.[123] În sensul acesta, în locul întregului *organic* ce se lasă cuprins cu privirea, apare inevitabilul *caracter fragmentar* şi în general uitat al percepției, care, în teatrul postdramatic, este făcut conştient în mod explicit. Funcția compensatorie a dramei, acea de a-i adăuga harababurii realității o ordine, se regăseşte întoarsă pe dos iar dorința de orientare a spectatorului se vede dezavuată. Dacă principiul acțiunii unitare este lăsat la o parte, asta se întâmplă în numele încercării de a se crea evenimente la care spectatorului îi rămâne o sferă a alegerii şi deciziei proprii; prin aceasta, el vrea să se confrunte cu evenimentele

oferite simultan, dar resimte totodată frustrarea de a percepe *caracterul* exclusiv şi *limitativ al acestei libertăți.* Acest procedeu se deosebeşte de haosul propriu-zis prin aceea că el îi deschide receptorului şanse de a prelucra simultanul prin selecție şi printr-un demers propriu de structurare. Rămâne totodată o estetică a sustragerii sensului, din cauză că structurarea este întotdeauna numai cuplarea la substructuri sau microstructuri alese şi particulare ale punerii în scenă şi nu cuprinde niciodată întregul. Decisiv ajunge să fie faptul că pierderea totalității nu trebuie concepută ca deficit, ci ca posibilitate eliberatoare de a scrie mai departe, ca fantezie a recombinării, care se refuză în toată liniştea "furiei înțelegerii" (Jochen Hörisch).

3. Joc cu densitatea semnelor

În teatrul postdramatic, devine o regulă ca regula convenționalizată şi norma mai mult sau mai puțin instituită a *densității semnelor* să fie încălcata. Există fie un prea mult, fie un prea puțin. În raport cu timpul sau cu spațiul sau cu însemnătatea problemei, observatorul simte o supraabundență sau, la polul celălalt, o sensibilă subțiere a semnelor. Aici e recognoscibilă intenția estetică de a oferi spațiu de manevră unei *dialectici de pletoră şi privare,* de plin şi gol. (Preistoria spațiului gol în teatru – spațiile din lumină ale lui Appia, Copeau şi al său "tréteau nu", predilecția lui Brecht pentru spații goale, Peter Brook şi al său "empty space" – toate astea ar fi de analizat cândva în această lumină.) Se dovedeşte, astfel, nu numai că toate semnele teatrale pot ajunge să iasă în evidență pentru ele însele, dar şi că simpla prezență sau absență, gradul neaşteptat de densitate a semnelor înseşi pot să apară în primplan. Teatrul reacționează şi în această privință la cultura mediilor. Din rațiuni economice, estetice şi specifice mediilor, lumea lui McLuhan a trebuit să devină una a supraplinului. Ea a multiplicat densitatea şi numărul stimulilor într-atâta, încât pletora imaginilor duce din ce în ce mai mult la dispariția lumii privită în corporalitatea ei. În vreme ce noțiunea pe care teoria mediilor o numeşte "percepția instrumentelor", deosebind-o de percepția corporală, câştigă din ce în ce mai mult teren, şi întrebarea legată de o densitate "adecvată" a informațiilor se desprinde

din ce în ce mai mult de criteriul percepției corporal-senzoriale. Rămâne deschisă întrebarea dacă bombardamentul permanent al imaginilor şi al semnelor, corelat cu o schismă din ce în ce mai mare între percepția corporală şi contactul corporal senzorial-real, antrenează, cu timpul, organele în aşa fel încât ele să înregistreze din ce în ce mai superficial. Dacă vom considera, împreună cu Freud, că impresiile se înscriu ca urme şi "piste" în diferitele sisteme ale aparatului psihic, atunci nu este tocmai nefondată temerea că obişnuința cu permanenta repetare a unor impresii, la urma urmelor fără nicio legătură între ele, face ca urmele lăsate în psihism să devină tot mai superficiale, ca întregul comportament emoțional să devină mai "lipsit de relief", ca barajul de protecție împotriva stimulilor să devină din ce în ce mai impenetrabil. Atunci, lumea pletorică a imaginilor ar putea provoca moartea imaginilor prin faptul că toate impresiile în fond vizuale vor fi înregistrate mai mult sau mai puțin doar ca informații, calitățile "iconicului" propriu-zis din imagini va fi perceput într-o măsură tot mai mică.

Este cunoscută bănuiala lui Lyotard cum că sub acea "condition postmoderne" ar putea exista tendința ca toată cunoaşterea care nu poate să ia formă de informație să dispară din circuitul social. Ceva asemănător s-ar putea să fie valabil şi în cazul percepției senzorial-estetice. Fără ca aici să se poată aduce vreo dovadă în acest sens, am putea îndrăzni afirmația că imaginile de televiziune, chiar în comparație cu privitul la cinema, ar putea duce până acolo încât mentalul să ajungă să se limiteze la perceperea de informații, mai mult sau mai puțin abstracte. Lipsa adâncimii şi dimensiunea redusă a imaginii televizate abia dacă permit o percepție vizuală intensă. Asta ar putea să diminueze capacitatea de implicare afectivă a percepției vizuale, spațiale, arhitectonice.Vizavi de bombardamentul semnelor în viața cotidiană, teatrul postdramatic lucrează cu o strategie a refuzului. El practică o lapidaritate recognoscibilă ca asceză a utilizării semnelor, accentuează un *formalism* care, prin repetare şi durată, reduce abundența semnelor şi lasă să se recunoască o aplecare spre *grafism* şi scris, care pare a se apăra împotriva opulenței şi redundanței optice. Tăcere, încetineală, repetare şi durată în care nu se întâmplă "nimic" - toate acestea pot fi găsite nu doar în lucrările timpurii ale lui Wilson, ci şi, de exemplu, la Jan Fabre, Saburo Teshigawara,

Michel Laub şi grupuri precum Théâtre du Radeau, Matschappej Discordia sau Von Heyduck: acţiune puţină, pauze mari, reducţie minimalistă, până la urmă, un teatru al amuţirii şi tăcerii – elemente cărora li se asociază texte precum "Die Stunde da wir nichts voneinander wußten" ("Ora la care nu ştiam nimic unul despre celălalt") de Peter Handke. Scene uriaşe sunt lăsate provocator de goale, acţiunile şi gesturile sunt limitate la un minimum. Pe acest traseu al elipsei, golul şi absenţa sunt utilizate într-un mod pronunţat, comparabil cu tendinţa din literatura modernismului (Mallarmé, Celan, Ponge, Beckett) de a privilegia reducţia şi golul. Jocul cu densitatea redusă a semnelor vizează tocmai activitatea spectatorului, care, pe baza materialului de pornire neînsemnat, se vede obligat să devină productiv. Absenţa, reducţia şi golul îşi datorează rolul nu atât unei ideologiii minimaliste, cât unui motiv fundamental al teatrului care activizează. John Cage a făcut cu deosebită consecvenţă din provocare o premisă pentru o nouă experienţă. Este citată cu plăcere observaţia lui cum că, dacă ceva este plictisitor după 2 minute, atunci ar trebui ca acel ceva să fie făcut timp de 4 minute, apoi să se încerce 8 minute şamd. Lui Picasso i se atribuie afirmaţia: "Dacă poţi să pictezi cu 3 culori, pictează cu două!"

4. Supraabundenţă

Depăşirea măsurii, la fel ca neatingerea "normei", duce la un rezultat care trebuie numit *figurare,* dar nu una care conferă formă, ci una care *suspendă forma. Două* sunt graniţele pe care le cunoaşte forma: pustietatea unei întinderi imposibil de cuprins cu privirea şi îngrămădirea labirintic haotică. Forma este ipostaza de mijloc. Renunţarea la percepţia convenţionalizată a formei (unitate, autoidentitate, împărţire simetrică, coerenţă formală, posibilitatea de a fi cuprinsă cu privirea), respectiv refuzul formei imagistice normalizate se realizează de preferinţă cu ajutorul *extremelor.* Ordinea imaginilor, o ordine care, în sensul dublu, e legată de "mijloc", de mediul care organizează şi de mijlociu, este tulburată de creşterea haotică şi supraadundentă a semnelor. Gilles Deleuze şi Felix Guattari au găsit cuvântul-cheie "rizom" pentrru realităţi în care încrengătura de necuprins cu privirea şi cuplările eterogene împiedică

sinteza. Şi teatrul a dezvoltat o multitudine de cuplări rizomatice de elemente eterogene. Deja disoluția timpului scenic împărțit în secvențe minimale, asemenea cadrelor cinematografice, multiplică în mod indirect datele percepției, deoarece o cantitate de elemente fără nicio legătură între ele este, din cauza psihologiei percepției, considerată mai mare decât aceeaşi cantitate într-o ordine coerentă. În teatrul-dans al lui Johann Kresnik, al lui Wim Vandekeybus sau al companiei Lalala Human Steps, fenomenul unei supra-umpleri scenice este mai mult decât evident. Ar fi de avut în vedere şi supraplinul din trenurile-fantomă din spectacolele lui Reza Abdoh, mort timpuriu de SIDA, de asemenea la reprezentațiile "hipernaturaliste" (cum ar fi cele al grupului belgian "Victoria") cu scene complet sufocate de obiecte şi piese de mobilier. În sensul bun, ca şi în cel rău (aleatoriu), întâlnim veritabile "bătălii de materiale" în practica artistică a unor regizori germani din anii 80 şi 90. După modelul lui Frank Castorf, abundența, caracterul haotic şi adiționarea celor mai mici unități de gag devin caracteristici stilistice. O variantă interesantă a esteticii pletorice o constituie lucrările lui Jürgen Kruse ("Cei şapte contra Tebei", "Medeea", "Richard II", "Torquato Tasso", "Cuțite" şamd.). În cazul său se ajunge la un *teatru de recuzită* – scena se transformă într-un spațiu de joc (sau groapă de gunoi) presărat cu obiecte, inscripții şi semne – asociațiuni fărâmițate, a căror abundență deconcertantă creează un sentiment de haos, insatisfacție, dezorientare, tristețe şi *horror vacui.*

5. Muzicalizare

Cu prilejul unei conferințe despre "Muzicalizarea tuturor mijloacelor teatrale" în noul teatru, care a avut loc în 1998 la Frankfurt[124], Helene Varopoulou a explicat "că, pentru actori şi pentru regizori deopotrivă, muzica a devenit o structură de sine stătătoare a teatrului. Nu este vorba despre rolul evident al muzicii şi al teatrului muzical, ci despre o idee cuprinzătoare despre teatru ca muzică. Poate că este tipic că o femeie de teatru ca Meredith Monk, care e cunoscută pentru poeziile ei imagistice şi sonore puse în scenă spațial, a spus odată: 'Eu am venit din dans în teatru, dar teatrul a fost acela care m-a purtat spre

muzică.'"[125] Într-adevăr, un capitol important al modului de folosire a semnelor în teatrul postdramatic este tendința consecventă de muzicalizare nu numai a limbii. Ia naştere o *semiotică auditivă,* regizorii îşi inserează percepția lor despre muzică şi ritm, determinată de pop, chiar şi în textele clasice (Jürgen Kruse), Wilson îşi numeşte creațiile "operas". Sub semnul coerenței dramatice dizolvate se ajunge la o supradeterminare muzicală a discursului actoricesc prin particularitățile lor etnice şi culturale. "De prin anii 70, ține de practica deliberată şi sistematică a unor regizori importanți să reunească, în trupele lor, actori cu origini cât se poate de diferite, culturale şi/sau etnice, fiindcă interesul lor se îndreaptă tocmai spre diversitatea melodiilor de vorbire, a tonalităților, accentelor şi, în general, a atitudinii culturale diferite, aşa cum se exprimă ea în actul vorbirii. Astfel, pronunțarea textului prin particularitățile auditive diferite devine o sursă de muzicalitate de sine stătătoare. Lucrul lui Peter Brook şi al Arianei Mnouchkine sunt, în acest sens, exemple celebre în toată lumea. Ceea ce unii critici au considerat a fi o problemă – anume, că actorii japonezi sau africani ar face să se simtă lipsa muzicalității speciale a limbii franceze, l-a interesat pe Brook tocmai ca descoperire a unei alte muzici, mai bogate: anume, a figurilor sonore ale polifoniei culturale a vocilor şi a gesturilor vorbirii."[126] Aici îşi are locul şi muzica aceea care, deja prin poliglosia atotprezentă în teatrul postdramatic, îşi face acum intrarea în teatru. "Ceea ce apare mai întâi ca provocare sau ca o ruptură: apariția unor sunete lingvistice neînțelese, străine, câştigă, dincoace de nivelul ne-mediat al semanticii lingvistice, o calitate proprie ca bogăție muzicală şi ca descoperire a unor combinații necunoscute de sunete."[127] Într-o convorbire care a avut loc în 1996 la Dresda cu prilejul festivalului "Theater der Welt"[128], Paul Koeck a explicat: "Hollandia e influențată de o tradiție cam cum e aceea a lui Kurt Schwitters. Analizăm şi muzică modernă, ca aceea a lui Stockhausen." Şi despre spectacolul "Perşii" pus în scenă de Hollandia: "Am vrut să-l ducem cât mai aproape cu putință de ritmurile greceşti. Şi corurile sunt dezvoltate ritmic, aşadar, ele sunt determinate de registrul muzical sau de melodie. (...) L-am luat pe unul dintre actori la mine în studio şi l-am rugat să-şi spună monologul, dar aşa ca în teatrul Bunraku din Japonia: sunete demente, de la foarte înalte până la foarte joase."

În muzica electronică, a devenit posibilă manipularea aleatorie a sunetului, deschizându-se astfel domenii cu totul noi muzicalizării vocilor şi sunetelor în teatru. Dacă deja tonul particular se compune dintr-o serie întreagă de calităţi – frecvenţă, înălţime, armonie superioară, timbru, volum... –, care pot fi manipulate cu ajutorul sintetizatoarelor, atunci, din combinaţiile de zgomote şi tonuri (sampling) electronice rezultă o dimensiune cu totul nouă a "sound"-ului în teatru. Modul de a compune al lui Heiner Goebbels, pe care el însuşi îl numeşte "conceptional", combină în multe variante logica textelor cu materialul muzical şi vocal. Devine posibil să se manipuleze şi să se structureze deliberat întregul spaţiu sonor al teatrului. Planul muzical, la fel ca şi cursul acţiunilor, nu mai este construit liniar, ci, de exemplu, prin suprapunerea simultană de lumi sonore, ca de pilda în spectacolul de dans "Roaratorio" (1979) de John Cage şi Merce Cunningham, în a cărui reprezentare, la Avignon, Cage a introdus în mod semnificativ lectura unor pasaje din "Finnegans Wake" de James Joyce, un text care a deschis în literatură o epocă nouă în ceea ce priveşte tratarea materialului lingvistic: depăşirea graniţelor dintre limbile naţionale, condensarea şi multiplicarea semnificaţiilor posibile, construcţie muzical-arhitectonică etc. Semnele teatrale postdramatice stau în linia tradiţiei unor astfel de texturi.

Chiar şi acolo unde marii regizori folosesc, ce-i drept, suporturi dramatice, dar la tratarea cărora ei lasă să iasă în evidenţă aspectele non-dramatice, pur teatrale, muzicalitatea este aceea care, nu în ultimul rând, manifestă în modul cel mai pregnant ineditul în raport cu teatrul dramatic. "Cea mai recentă montare a lituanianului Eimuntas Nekrosius, "Hamlet", arată modul în care muzicalitatea, care a ieşit în relief încă din montările sale timpurii, de pildă în "Trei surori", atinge un punct culminant", reamarcă Helen Varopoulou. "Pe aproape întreg parcursul spectacolul răsună muzică, interpretul principal este un cunoscut star rock lituanian, iar în planul suneteleor şi zgomotelor mai este folosit un repertoriu bogat de forme muzicale: picăturile care cad regulat din gheaţa ce se topeşte e un laitmotiv al întregului spectacol, zgomotul ritmic al picioarelor care lovesc podeaua, aplauze ritmice, muzica de zgomote produse de vâjâitului ştăngilor funcţionând ca un cor în timpul duelului

Hamlet-Laertes. Chiar şi singura pauză sesizabilă în muzică – aceasta intervine la nebunia Ofeliei – este interpretată ca muzică a dansului tăcut. La Nekrosius, muzicalizarea se manifestă îndeosebi în raportul dintre oameni şi obiecte. Acestea din urmă fac obiectul unei pervertiri a funcției lor, sunt folosite aproape ca instrumente muzicale şi interacționează cu corpurile omeneşti ca să producă muzică."[129] Din punct de vedere metodic, e decisivă înțelegerea faptului că astfel de fenomene nu sunt privite ca prelungiri – poate chiar extrem de originale – ale teatrului dramatic, ci că privirea analitică îşi schimbă brusc direcția şi recunoaşte, şi în astfel de montări de drame, noutatea unui limbaj teatral aflat în schimbare, a unui limbaj care nu mai este dramatic.

6. Scenografie, dramaturgie vizuală

Aşa cum o arată exemplul muzicalizării, în interiorul modului paratactic, dezierarhizant, de utilizare a semnelor, teatrul postdramatic creează posibilitatea ca, după disoluția ierarhiei logocentrice, rolul de dominantă să le fie repartizat altor elemente decât logosului dramatic şi şi limbii. Mai mult decât la dimensiunea auditivă, lucrul acesta se referă la dimensiunea vizuală. De multe ori, în locul dramaturgiei reglate de text apare o dramaturgie vizuală, care părea a fi ajuns pe culmile autorității sale spre sfârşitul anilor 70 şi în anii 80, până când, în anii 90, s-a conturat o anumită "reîntoarcere a textului" (care bineînțeles că nu dispăruse niciodată cu totul). Dramaturgie vizuală înseamnă, în cazul acesta, nu o dramaturgie organizată exclusiv vizual, cât una care nu se subordonează textului şi îşi poate desfăşura în libertate propria ei logică. Nu ne interesează aici punctul de vedere al criticii de teatru, anume încercarea de a stabili dacă acest "teatru al imaginii" e o binecuvântare pentru arta teatrală sau o fatalitate, dacă este ultima şi cea mai înaltă treaptă pe care o poate atinge teatrul în civilizația imaginii; şi nici, din punctul de vedere al istoriei teatrului, dacă vremea lui a trecut deja ori dacă o serie de forme teatrale neo-naturaliste şi narative încep din nou să prindă putere. E vorba despre ceea ce este simptomatic pentru semioza teatrului. Secvențele şi corespondențele, nodurile şi punctele de comprimare a percepției şi a constituirii de semnificație, oricât de fragmentare, sunt

definite, în dramaturgia vizuală, de date optice. Ia naştere un *teatru al scenografiei.* Deja Mallarmé făcea dintr-o astfel de "grafie" scenică un obiect de reflecție, atunci când concepea dansul drept scriitură corporală ("écriture corporelle"): "A savoir que la danseuse n'est pas la femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'este pas une femme,* mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas,* suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans sa rédaction: poème dégagé de tout appareil du scribe."[130] Să încercăm – în locul unei traduceri, la Mallarmé, din cale afară de problematică – să interpretăm aceste formule. Ceea ce trebuie să "vedem", sau de fapt mai degrabă să citim pe scenă, este aşadar nevăzutul diferitelor aspecte pe care expresie "o femeie care dansează" ne împiedică să le cunoaştem. Cea care dansează nu mai este considerată aici ca o făptură umană individuală, ci ca o figurare multiplă a membrelor corpului ei, a formei ei care se schimbă de la un moment la altul. Ceea ce ar trebui noi să "vedem" de fapt este invizibilul diferitelor aspecte ale corpului omenesc în general, aşa cum o floare aflată într-o ramă nu mai oferă vederii o floare anume, ci "floarea". Prin urmare, nu mai e vorba de "o" femeie. Dar nici de o "femeie": dimpotrivă, privirea va fi atrasă de un corp "invizibil" în sens superficial, un corp care transcende nu numai sexul, dar şi domeniul omenescului în general ca formă a unei săbii, a vasului, a florii. Scenografia, nume al unui teatru al vizualității complexe, stă în fața privirii care observă asemenea unui text, a unui poem scenic, în care corpul omenesc e o metaforă, în care curgerea mişcărilor lui este, într-un sens ce nu e doar metaforic, scriitură, nu "dans".

Teatrul a recuperat o evoluție estetică pe care alte arte au parcurs-o mai devreme. Nu este o întâmplare că o seamă de noțiuni din artele plastice, din muzică sau din literatură ne stau la dispoziție pentru a caracteriza teatru postdramatic. Abia sub impresia mediilor reproductive care sunt fotografia şi filmul, teatrul şi-a găsit conştiința specificității sale. Nu trebuie să ne mirăm că abia în cursul ultimelor decenii au reuşit să-şi "atingă ținta", în teatru, un număr de demersuri pe care le putem sugera

prin termeni precum autoreferențialitate, absența obiectului, artă abstractă sau concretă, autonomizarea semnificantului, serialitate, caracter aleatoriu şamd. Deoarece teatrul, ca practică estetică costisitoare în societatea burgheză, a fost nevoit să se gândească la posibilitatea de a se menține în viață prin încasări importante, iar asta înseamnă: prin succes la un public cât mai larg cu putință, înnoirile riscante şi schimbările şi modernizările decisive îşi fac apariția cu o întârziere caracteristică față de starea de lucruri în artele mai puțin scumpe precum poezia sau pictura. Totuşi, între timp, numitele tendințe au reuşit să producă şi în teritoriul teatrului o confuzie considerabilă şi care încă nu a dispărut. Dar publicul de teatru mai larg continuă să aibă dificultăți în a înțelege că toate înnoirile teatrului aşa-zis modern cu care tocmai s-a obişnuit nu mai sunt nici ele tocmai noi, că arta teatrală cere din nou, de la spectatorii ei, o atitudine cu totul schimbată.

7. Căldură şi frig

Greu de acceptat pentru un public educat în tradiția teatrului de text este înainte de orice "detronarea" semnelor lingvistice şi de-psihologizarea aferentă acesteia. Prin participarea oamenilor vii ca şi prin fixarea, veche de secole, de destine omeneşti emoționante, teatrului a ajuns să-i fie proprie o anumită "căldură". O căldură căreia avangardele clasice, teatrul epic şi acela documentar i-au făcut deja în mare măsură viața grea. Cu toate astea, formalismul teatrului postdramatic este un pas calitativ nou şi continuă să descumpănească. Pentru acela care aşteaptă reprezentarea unor universuri ale experienței umane cu accepția de "psihologice", el poate manifesta o *răceală* greu suportabilă. Aceasta are un efect din cale afară de straniu din cauză că, într-adevăr, în teatru nu e vorba de procese pur vizuale, ci de corpuri omeneşti cu căldura lor, de corpuri cărora imaginația care percepe nu ştie să le asocieze altceva decât experiență umană. De aceea, ea ajunge să aibă un efect provocator atunci când aceste apariții omeneşti sunt înlănțuite în rastere vizuale şi când, de exemplu, o scenă de război la Wilson în "the Civil Wars" prezintă, cu o răceală (şi cu o frumusețe) înfricoşătoare, moartea în masă tratată cu maximă coregrafie. Vice-versa, autonomizarea dimensiunii vizuale poate

să conducă la o *supraîncălzire* a viiturii de imagini. În adapatarea lui după Dante, Tomaz Pandur a vizat o intensitate "infernală" şi, printr-un *"overkill"* vizual, s-a apropiat de circ. În anii 80, la Viena, "Serapionstheater", care a preluat impulsuri de la Wilson, Mnouchkine şi alţii, s-a străduit să creeze o dramaturgie vizuală care exercita tot mereu o atracţie ieşită din comun. Deosebit de cunoscut a ajuns să fie spectacolul "Double and Paradise. Un poem vizual, catafraze la Edgar Allan Poe şi Buster Keaton de Erwin Piplits", care a fost prezentat la Viena de 120 de ori până în martie 1983 şi care a fost invitat în numeroase oraşe din Europa. Aici era vorba de o pletoră de efecte vizuale, cruzime şi o "inundaţie de stimuli".[131]

8. Corporalitate

În pofida tuturor străduniilor de a exila potenţialul de exprimare al corpului într-o logică, gramatică, retorică, aura prezenţei corporale rămâne acel punct al teatrului, în care intervine tot mereu dispariţia, *"fading",* a oricărei semnificaţii în folosul unei fascinaţii departe de orice sens, a unei "prezenţe" actoriceşti, a charismei sau iradierii. Teatrul conferă semnificaţie, o semnicaţie care nu găseşte cuvinte, care "aşteaptă" tot mereu nume. Din această cauză, teatrul operează o dislocare a concepţiei despre producţia de semne în general; asta se întâmplă atunci când, în teatrul postdramatic, se ajunge la forme extreme de reliefare a unei corporalităţi de-a dreptul copleşitoare, adeseori înspăimântătoare. Corpul nu se transformă corpul în centru ca purtător de semn, transfromarea se produce chiar în physis-ul său şi în gesticulaţia sa. Semnul teatral central, corpul actorului, refuză serviciul de semnificant. Teatrul postdramatic se reprezintă în mare măsură ca teatru al unei corporalităţi autosuficiente, o corporalitate care este expusă în intensităţile ei, în potenţialele gestuale, în "prezenţa" ei nimbică şi în tensiunea ei interioară precum şi în aceea transmisă în afară. La asta se adaugă prezenţa corpului deviant, care se abate de la normă prin boală, handicap, diformitate şi care declanşează o fascinaţie "imorală", disconfort sau teamă. În general, în formele în grad înalt fizice ale teatrului postdramatic, posibilităţi de existenţă în general reprimate şi marginalizate se afirmă şi dezmint acea

percepție care s-a instaurat în lume cu prețul ignorării ştiutei îngustimi a domeniului în care viața se poate derula într-o oarecare "normalitate".

Teatrul postdramatic depăşeşte tot mereu granița dinspre durere, ca să revoce din limbă scindarea corpului şi ca să treacă corporalitatea plină de durere şi de plăcere din nou în imperiul spiritului – voce şi limbă – , aşa cum a numit Julia Kristeva semioticul în procesul semnificării. Prin faptul că prezența şi iradierea corpului ajung să fie decisive, el devine echivoc în caracterul său de semn, până acolo încât devine o enigmă de nedezlegat. Intensitatea şi turbulența teatrului se pot vărsa la fel de bine în întruchiparea "tragică" precum şi în cea plăcut-extatică. Nu degeaba conjunctura durabilă a unui *teatru-dans* susținut de ritm, muzică şi corporalitate erotică, dar străbătută de semantica teatrului cu vorbe, reprezintă un tip de joc semnificativ al teatrului postdramatic. Dacă, în *"modern dance",* orientarea narativă a teatrului fusese părăsită, iar în *"postmodern dance"* şi cea psihologică, această evoluție ajunge să-şi spună cuvântul şi în teatrul postdramatic – cu întârziere față de evoluția teatrului-dans, de vreme ce totuşi teatrul cuvântului a fost întotdeauna un loc al coagulării dramatice de sens într-o măsură incomparabil mai mare decât dansul. Teatrul-dans scoate la iveală urme acoperite de vreme ale corporalității. El sporeşte, dislocă, inventează impulsuri ale mişcării şi gesturi corporale şi astfel aminteşte în felul său de posibilități latente, uitate, neexplorate ale limbajului corporal. Şi regizorii teatrului dramatic creează de multe ori un teatru cu un grad considerabil sau chiar total de coregrafiere a mişcării, chiar dacă nu este prevăzut niciun dans. Numai că, invers, noțiunea despre ceea ce cuprinde termenul dans s-a lărgit în asemenea măsură, încât diferențierile categorice devin din ce în ce mai lipsite de sens. În lucrările grecului Theodoros Terzopoulos, teatrul de mişcare şi corul de mişcare sunt aduse atât de aproape de dans, încât privirea devine indecisă în ceea ce priveşte parametrii în funcție de care să-şi ajusteze percepția.

Prin faptul că teatrul postdramatic tinde să se îndepărteze de o structură mentală, inteligibilă, în beneficiul expunerii unei corporalități intense, *corpul* este *absolutizat.* Rezultatul paradoxal este de multe ori acela că el confiscă toate celelalte discursuri. Se realizează, astfel, o voltă interesantă: prin faptul că trupul nu arată nimic altceva decât pe sine în-

suşi, îndepărtarea de corpul semnificanţei şi întoarcerea spre un corp al gestului eliberat de sens (dans, ritm, graţie, bogăţie cinetică) se dovedeşte a fi maxima încărcare imaginabilă a corpului cu o semnificaţie referitoare la întreaga existenţă socială. El devine *singura temă.* De acum înainte, se pare, toate temele socialului trebuie să treacă mai întâi prin urechile acestea de ac, ele trebuie să ia forma unei teme corporale. Dragostea apare ca prezenţă sexuală, moarte ca SIDA, frumuseţea ca perfecţiune a corpului. Relaţia cu corpul se transformă în preocupare fascinată pentru fitness, pentru sănătate sau, în funcţie de punctul de vedere, pentru fascinantele sau înspăimântătoarele posibilităţi ale "tehnocorpului". Corpul se transformă în alfa şi omega – bineînţeles, cu pericolul ca lucrările teatrale mai slabe centrate pe el să nu provoace decât uluiala spectatorului, fără să-l poarte până la ecoul reflecţiei, care rămâne implicat ca intenţie chiar şi în teatrul negator de sens al prezenţei.

În vreme ce, în cazul altor stiluri de teatru organizate vizual, *delimitarea* încadrantă şi depărtarea imaginilor domină prezenţa fizică a actorilor, la *Einar Schleef,* imaginile teatrale se înghesuie senzorial, corporal, până dincoace de rampă. Scenele în formă de cruce, culoarele ce intră în public contribuie la faptul că dinamica spaţiului iese din adâncimile scenei şi vine peste spectatori (în vreme ce forma de teatru a lui Wilson favorizează mişcarea în paralel cu rampa). Prin situarea care expune publicul unei confruntări frontale şi directe, "frontalitatea" deosebită a teatrului lui Schleef produce un efect fizic asupra spectatorilor, aceştia fiind de multe ori nevoiţi să devină părtaşi, într-un mod neplăcut de direct, la transpiraţia, efortul, durerea, solicitările extreme la care sunt supuse vocile celor ce joacă; adeseori, publicul se trezeşte asaltat de înaintarea tropăită a ritmurilor concepute anume pentru corurile periculos de agresive; alteori, el este fireşte, şi ţinta unor ironic-împăciuitoare "ospeţe" (ceai, cartofi fierţi în coajă, bănuţi de ciocolată...). Corporalitatea procesului teatral iese în evidenţă prin acţiuni dure, chiar periculoase fizic, ale celor ce joacă, sugestiile de disciplină sportivă şi exerciţii paramilitare încarcă înlănţuirile de mişcări cu amintiri din istoria colectivă germană: un rol important îl joacă teme precum disciplina corporală oţelită prin metode militare, forţa, stăpânirea şi autostăpânirea, instrucţia colectivă şi dizolvarea într-o comunitate.

Dar Einar Schleef nu a fost nici la început necontestat. Unii critici grăbiți nu au reușit să descopere la el nici calitatea artistică, nici pe aceea politică, și l-au considerat pe Schleef chiar ca având legătură cu tendințele neofasciste. E adevărat, asta spune mai mult despre nivelul acelei critici decât despre creația teatrală a lui Schleef. Merită, cu toate astea, să zăbovim un moment asupra acestei teme, fiindcă aici apare o întrebare principială legată de dimensiunea politică și etică a modului de întrebuințare a semnelor estetice. Acesta se sustrage criteriilor corectitudinii politice. Dacă s-ar dori evaluarea lui din acest punct de vedere, ar trebui să se tragă concluzia că reprezentarea estetică în general trebuie redusă la mesajul ei. Aceasta este însă în mod evident o operațiune lipsită de sens. De exemplu, ceea ce fac corpurile în teatrul lui Schleef atunci când, goale și acoperite de sudoare, își încearcă puterea și rezistența, nu demonstrează, nu arată, nu transmite prezentul unei nenorociri politice trecute ori viitorul posibil al unui corp viril-sportiv ori militar lipsit de gânduri și îndoieli, ci le manifestă. Tocmai din cauză că Schleef știe că amintitrea istorică nu se realizează simplu prin conștiință, ci prin inervație corporală, imaginile sale se refuză interpretării simplist morale sau politice. Ele tulbură cu atât mai profund și obligă la reflecție: memoria corpului, care se reunește cu un atac asupra senzorialului spectatorului. Corpul fizic, al cărui vocabular gestual, în secolul XVIII, încă putea fi citit și interpretat formal ca un text, este, în teatrul postdramatic, o realitate în sine, care nu "povestește prin gesturi" cutare sau cutare emoție, ci care, prin prezența sa, se *manifestă* ca loc de înscriere de istorie colectivă.

9. "Teatru concret"

În teatrul care este denumit "abstract" în sensul de teatru lipsit de acțiune sau în acela care se cheamă teatru "teatral", preponderența structurilor formale merge atât de departe, încât referința abia dacă mai e de identificat ca atare. Ar trebui să vorbim, aici despre *teatrul concret.* Așa cum Theo van Doesburg și Kandinsky au preferat termenul de "pictură concretă" sau "artă concretă" spre deosebire de acela care circula pe atunci de "artă abstractă", pentru că, în locul referirii (negative) la obiectuali-

tate, acesta accentuează concretețea culorii, liniei şi suprafeței picturale, o concretețe ce urma a fi percepută pozitiv şi nemijlocit, tot aşa, formele sau aspectele teatrale ale teatrului postdramatic, structurate formal, iar nu reproductiv, sunt interpretabile ca "teatru concret". Mai ales că aici teatrul se *expune pe sine însuşi* ca artă care se produce în spațiu, în timp, cu corpuri umane şi în general cu toate mijloacele pe care le implică el ca operă de artă totală – la fel cum, în pictură, culoarea, suprafața, structura tactilă, materialitatea s-au putut transforma în obiecte autonome ale experienței estetice. În sensul acesta, în studiul ei despre "Die Macht der theaterlichen Torheiten" ("Puterea nebuniilor teatrale") al lui Jan Fabre, Renate Lorenz a propus pentru acest spectacol, pornind de la conceptul lui Theo van Doesburg, noțiunea de "teatru concret".[132]

Atunci când se descoperă posibilitatea de care dispune teatrul de a fi pur şi "simplu" prelucrare concretă a unor elemente precum spațiu, timp, corporalitate, culoare, sunet şi mişcare, el, teatrul, recuperează la rândul lui posibilități care, în poezia concretă şi în planul textului, au şi fost deja anticipate pentru teatrul de autori ai şcolii vieneze ca Bayer, Rühm sau, în teatrul jocului cu cuvintele limbii, de către H. C. Artmann ("tod eines leuchtturms", sau "how lovecraft saved the world" – "moartea unui far sau cum a salvat lumea meşteşugul iubirii" – n. trad.). Timpul poeziei concrete în accepția cea mai riguroasă a trecut, dar o serie de elemente din practica scrisului concret pot fi detectate aproape pretutindeni în poezia contemporană. Ceea ce atunci, în teatru, a rămas un experiment marginal a devenit, prin noile posibilități de a pune în relație tehnologia mediatică, teatrul-dans, arta spațiului şi actoria, o posibilitate centrală a esteticii teatrale. Astfel, în teatru ca loc al privirii se ajunge totodată la o extremă ascuțire a principiului "dramaturgiei vizuale", care devine realizarea "concretă" a structurilor formale vizibile ale scenei. În felul acesta, în teatru îşi face intrarea o modalitate de folosire a semnelor care provoacă mai mult decât oricare alta concepțiile tradiționale. Atunci când semnele, aşa cum s-a arătat, nu mai oferă nicio sinteză, dar produc totuşi trimiteri (referințe) la materiale pe care încă mai poți să le asimilezi printr-o activitate asociativă labirintică, s-ar zice că s-a mers destul de departe. Dar, când aceste trimiteri încetează aproape complet, receptarea se confruntă cu un refuz şi mai radical: confruntarea cu prezența, în sens

metaforic "mută" şi densă, a corpurilor, materialelor şi formelor. Semnul nu se mai comunică de acum decât pe sine, mai exact, îşi comunică prezența. Percepția se vedea împinsă înapoi, la stadiul de *percepție a structurii.*

Astfel, elementele scenice, la Fabre, sunt folosite, într-un mod asemănător ca în acea "non-relational art" a unui Frank Stella, după principiile simplicității şi înşiruirii non-ierarhice, ale simetriei şi paralelismului. Actori, corpuri de iluminat, dansatori şamd. sunt oferiți spre o contemplare pur formală, privirea nu găseşte niciun prilej să exploreze, dincolo de aceste date, vreo profunzime de semnificanță simbolică, ci este fixată în activitatea, îndeplinită de la caz la caz cu savoare sau plictis, a vederii "suprafeței" înseşi. Formalizarea estetică lipsită de orice compromis devine aici oglinda în care se recunoşate formalismul realmente gol al percepției cotidiene – sau în care ar putea să se recunoască. Provocarea nu o constituie conținutul, ci formalizarea însăşi: repetiție obositoare, gol, matematică pură a proceselor scenice, care ne obligă să trăim tocmai experiența acelei simetrii, față de care ne cuprinde o spaimă întunecată, fiindcă ea aduce cu sine nici mai mult nici mai puțin decât amenințarea neantului. Privată de cârjele obişnuite ale înțelegerii unui sens, percepția, vizavi de acest teatru, eşuează şi e constrânsă să accepte un mod de a vedea dificil – întrucât e formal şi în acelaşi timp precis din punct de vedere senzorial – dar care, desigur, ar putea face cu putință, în ceea ce priveşte înțelegerea unui sens, o atitudine mai uşoară, mai "omisivă", de nu ar fi, de o parte, răceala provocatoare a geometriei şi, de cealaltă, foamea arzătoare şi neostoită de sens. La Fabre, amândouă sunt coştientizate cu incredibilă acuitate şi sunt resimțite ca dialectică a formei şi agresiune.

Ceea ce, în teatrul lui Fabre, este dus la extrem, arată cu claritate ce anume a luat locul centrului în teatrul postdramatic. Într-un cadru al semnificației devenit găunos, iese la iveală *perceptibilitatea* concretă, intensificată senzorial. Termenul acesta surprinde cât se poate de exact natura virtuală, fără sfârşit, a percepției teatrale produse sau care cel puțin se intenționează a fi produsă aici. În timp ce mimesis, în sensul lui Aristotel, produce plăcerea recunoaşterii şi astfel ajunge, cum s-ar zice, la un rezultat, datele simțurilor rămân în faza de a se referi la răspunsuri care încă

nu au fost formulate, ceea ce se vede şi se aude rămâne potenţial, iar aproprierea celor văzute şi auzite – amânată. În sensul acesta e vorba de un *teatru al perceptibilităţii.* Teatrul postdramatic accentuează în asemenea măsură neîncheiatul şi neîncheiabilul, încât el realizează propria sa "fenomenologie a percepţiei", care se evidenţiază printr-o depăşire a principiilor mimesis-uluii şi ficţiunii. Jocul ca eveniment concret produs pe moment modifică fundamental percepţia şi statutul subiectului acestei percepţii, care nu se mai poate sprijini pe o ordine reprezentativă. Waldenfels remarcă, într-un comentariu la concepţia "vederii care tocmai vede" a lui Max Imdahl: "In sens riguros, aici, nimic nu este redat sau dat mai departe, fiindcă în asemenea situaţii de răsturnare nu există absolut nimic care ar putea fi redat sau dat mai departe. *Vederea care tocmai vede asistă la naşterea văzutului şi a celui care vede,* care este şi ea în joc în evenimentul vederii, al faptului că ceva devine vizibil şi este făcut vizibil."[133]

10. Pătrunderea realului

Ideea tradiţională a teatrului porneşte de la un cosmos fictiv închis, un "univers diegetic", care se poate numi astfel, cu toate că ia naştere cu mijloacele mimesis-ului (imitaţiei) care, în mod normal, este opusă diegezei (naraţiunii). Chiar dacă teatrul cunoaşte o serie de străpungeri convenţionalizate ale caracterului său încheiat (a-parteul, adresa directă către public), jocul scenic este înţeles ca diegeză a unei realităţi selectate şi "înrămate", în care domnesc legi proprii precum şi o conexiune internă a elementelor care se delimitează de ceea ce-l înconjoară, ca realitate "înscenată". În mod tradiţional, străpungerea, dintotdeauna existentă, a ramei teatrale, a fost tratată ca un aspect "real" al teatrului, dar neglijabil din punct de vedere artistic şi conceptional. Adeseori, personajele lui Shakespeare comunică aprig cu publicul, strigătele de jale ale victimelor tragice din toate epocile se îndreaptă întotdeauna către publicul prezent şi nu numai către zei. Pe vremea lui Lessing, sentinţele, importante nu doar pentru teatrul de atunci, erau frecvent primite de spectatori ca maxime moralizatoare ce le fuseseră adresate direct. Cu toate astea, misiunea artistică era aceea de a integra asta atât de discret în cosmosul

fictiv, încât adresa către publicul real, vorbirea-afară-din-piesă să nu devină observabilă în mod deranjant. În această privință, se poate face o paralelă între drama din teatru şi "rama" unui tablou, aceasta închizând tabloul atât spre înafară, cât şi spre înăuntru, asigurându-i coeziunea internă. Deosebirea categorială – şi, cu asta, virtualitatea sistematică a străpungerii ramei – ia naştere din faptul că teatrul se realizează *in actu* ca proces altfel decât tabloul înrămat (filmul pus să ruleze, povestirea aşternută în scris). O pauză deosebit de lungă în vorbire poate să fie un "blanc" (în planul realului) sau concretizarea unei intenții regizorale (în planul montării). Doar în acest din urmă caz ea face parte din daturile estetice ale teatrului (înscenării); în primul, e vorba numai de o gafă întâmplătoare în această reprezentație anume, o gafă care face parte din spectacol la fel de puțin ca o greşeală de tipar dintr-un roman.

Aici se încheie descrierea situației existente în teatrul dramatic; o situație în care, fără a prejudicia dragostea pentru jocul de teatru real şi supus greşelii, "obiectul intențional" al înscenării se cuvine deosebit de *spectacolul* empiric accidental. Abia teatrul postdramatic a făcut din datul care este planul realului ce "ia parte la joc" necontenit – şi nu teoretic, ci efectiv – *obiectul* construcției teatrale înseşi, şi nu doar al reflecției, ca în romantism. Lucrul acesta acționează pe multe planuri, dar, într-un mod din cale afară de elocvent, printr-o strategie şi printr-o *estetică a nediferențiabilității* ce începe să acționeze la nivelul mijloacelor fundamentale ale teatrului. În "Die Macht der theaterlichen Torheiten" ("Puterea nebuniilor teatrale") al lui Fabre, după o acțiune epuizantă (un exercițiu grotowskian de extenuare a actorilor), în sală, luminile se aprind în plin spectacol iar actorii, epuizați şi respirând aprig, fac o pauză de fumat în vreme ce se uită la public. Rămâne incert dacă acțiunea lor nesănătoasă este necesară în mod "real" sau dacă e înscenată. Cam acelaşi lucru e valabil şi pentru strângerea şi îndepărtarea cioburilor sau alte acțiuni scenice care au un rost pragmatic sau sunt necesare, dar care, din cauza absenței referințelor la realitate a semnelor teatrale, sunt percepute ca având aceleaşi drepturi cu întâmplările ce țin în chip evident de intențiile punerii în scenă.

Experiența realului, ignorarea iluzionărilor fictive, aduce adeseori cu sine dezamăgirea provocată de reducție, de "sărăcia" aparentă.

Obiecțiile împotriva unui astfel de teatru se referă pe de o parte la plictiseala produsă de percepția pură a structurilor. Aceste reproşuri sunt la fel de vechi ca şi modernismul însuşi, cauza lor este înainte de toate refuzul de a încerca noi modalități de percepție. Pe de altă parte, sunt criticate trivialul şi banalitatea unor simple jocuri formale. Dar, de când, în locul marilor subiecte, impresioniştii au început să ofere pajişti banale, Van Gogh simple scaune, a devenit evident că, pentru intensificarea noilor modalități de percepție, trivialul, reducția la maxima simplitate pot constitui o premisă de neocolit. Şi în acest punct, estetica teatrală este în urma celei literare. Că la Beckett evenimentele triviale sunt oricum, numai triviale nu, că, dimpotrivă, printr-o reducție radicală, ele fac ca lucrurile cele mai simple să strălucească din nou ca la-nceput, că simplele colaje de cuvinte şi scene cotidiene reprezintă, în literatura mai tânără, o calitate estetică proprie, a devenit între timp un lucru recunoscut. În schimb, este în continuare dificil să se înțeleagă că aşteptarea ca teatrul să ofere reprezentări de oameni este prea îngustă, că teatrul este în aceeaşi măsură o artă a corpului, a spațiului, a timpului, ca şi sculptura şi arhitectura.

Mai în serios se cuvine luată obiecția că orice strategie prin care se permite realului să pătrundă în joc, nu numai că privează jocul de calitatea lui artistică "mai înaltă", dar este şi reprobabilă din punct de vedere moral şi mincinoasă din perspectiva logicii percepției. Schechner situează cazul-limită al acelor artişti de performance care îşi produc singuri răni pe aceeaşi treaptă cu rău-famatele "snuff films" sau cu luptele de gladiatori, în măsura în care e vorba peste tot aici de "ființe vii care sunt obiectualizate în agenți simbolici. O astfel de obiectualizare este dezgustătoare. O condamn fără excepție."[134] Despre problematica obiectualizării corpului, a folosirii lui ca material semnificant în *performance art* se va mai vorbi. Ceea ce ne duce mai departe, aici, este reflecția că, în teatrul postdramatic al realului, poanta nu o reprezintă afirmarea realului în sine (ca în producțiile de senzație ale industriei porno), ci apariția îndoielii prin faptul că *nu se poate hotărî* dacă e vorba de ficțiune sau de realitate. De la această ambiguitate porneşte efectul teatral şi acțiunea asupra conştiinței.

Realul, în teatru, a fost întotdeauna lăsat pe dinafară atât estetic cât şi concepțional, dar el rămâne inevitabil ataşat de acesta. El se transformă în manifest doar în situații de avarie. Despre acest coşmar şi ideal al teatrului care e pătrunderea în joc a realului, se tratează de obicei numai sub forma greşelilor penibile despre care povestesc anecdotele şi glumele teatrale şi a căror analiză, din acest unghi de vedere, ar fi chiar tentantă. Teatrul este o practică ce ne obligă mai mult decât altele să admitem "că nu există granițe fixe între domeniul estetic şi cel extraestetic."[135] Întotdeauna, arta a avut parte, în proporții variabile, de aluviuni din real – la fel cum, dimpotrivă, există factori estetici în domeniul extraestetic (meşteşuguri). Acesta este locul în care iese în evidență, într-o formă nouă, calitatea particulară a esteticului: constatarea, de fapt, "neaşteptată", că, la o privirea mai atentă, opera de artă – orice operă de artă, dar într-un mod din cale afară de pregnant, teatrul – se reprezintă în general ca un construct plămădit din materiale non-estetice. Iată ce constată Mukarovský în ceea ce priveşte opera de artă: aceasta se "oferă în ultimă instanță *realmente* ca o *acumulare de valori extraestetice* şi ca *nimic altceva decât această acumulare*. Elementele materiale ale produsului artistic şi modul în care au fost utilizate ca mijloace de modelare ies în evidență doar ca simpli conductori ai energiilor întruchipate de valorile estetice. Dacă, în clipa aceasta, întrebăm unde anume a rămas valoarea estetică, atunci se arată că aceasta s-a dizolvat în fiecare dintre valorile extraestetice în parte şi că de fapt ea nu este nimic altceva decât denumirea sumară pentru totalitatea dinamică a relațiilor ei reciproce."[136]

Dacă, în acest sens, "realul" este atât de implicat în estetic, încât acesta din urmă nu ajunge să fie perceput "ca atare" decât printr-un neîntrerupt proces de abstractizare, atunci nu este trivială constatarea că procesul *estetic* al teatrului nu poate fi desprins de materialitatea lui reală extraestetică aşa cum separăm *ideatum*-ul estetic al unui text literar de materialitatea hârtiei şi a cernelii de tipar. (Nu este uitată, în acest caz, înțelegerea materialității scrisului – şi nici acel "Un coup de dés" al lui Mallarmé şi nici necesarul *espacement* al tuturor semnelor. Diferențierea între materialitatea semnelor teatrale şi a semnelor scrisului nu e însă tema noastră aici.) Un scaun scris este, e drept, de asemenea un semn material, dar în nici un caz un scaun material. În schimb – această con-

statare categorică trebuie să ne fie de ajuns aici – teatrul este *în exact acelaşi timp* proces material – mers, stat în picioare, aşezat, vorbit, tuşit, împiedicat, cântat – şi "semn pentru" mers, stat în picioare... şamd. Teatrul are loc ca o practică bazată în totalitate pe semne şi în acelaşi timp ca una pe deplin reală. Toate semnele teatrale sunt totodată obiecte fizic-reale: pe scenă, un copac e un obiect de butaforie, uneori chiar şi un copac adevărat, pe scenă, un scaun, în casa Alving a lui Ibsen, este un scaun adevărat, pe care spectatorul nu-l localizează numai în cosmosul fictiv al dramei, ci şi în propriile sale situaţii spaţio-temporale reale ("acolo în faţă pe scenă").

Abstracţiunea potenţată a semnului teatral, particularitatea lui, aceea că – lucru uitat cu prea multă uşurinţă – el este întotdeauna "semnul unui semn" (Erika Fischer-Lichte), are două consecinţe la fel de interesante. Dificultatea care îi este proprie teatrului prin înclinaţia lui spre abstract, spre ceea ce are doar caracter de semn, aduce cu sine avantajul estetic că, pe baza acestui caracter de semn, el trimite în mod complex la constituirea semnificaţiei ca proces, aşa cum are el loc pretutindeni. Fiindcă, "prin faptul că teatrul întrebuinţează emanaţiile materiale ale culturii ca pe propriile lui semne, ca semne estetice, el generează conştientizarea caracterului de semn al acestor emanaţiuni materiale şi demonstrează astfel că, la rândul ei, cultura înconjurătoare este o practică generatoare de semnificaţie, în toate sistemele ei eterogene."[137] În felul acesta, teatrul aminteşte întotdeauna şi de spaţiul unor premise noi, care deviază de la cele aprobate, el provoacă implicit nu numai la acte performative, ci şi la acte care aduc în joc semnificaţie într-un fel cu totul nou – sau, si mai bine: o pun în joc.

Acestei potenţate naturi de semn a teatrului îi corespunde concreteţea lui "lipsită de semnificaţie" şi nu mai puţin deconcertantă care, abia ea, face posibilă estetica pătrunderii realului. Este inerent chiar constituţiei teatrului faptul că, în el, realul, literalmente mascat de joc, poate reveni oricând la suprafaţă. Fără real, nu e cu putinţă nicio punere-n scenă. Reprezentare şi prezenţă, joc mimetic şi performance, reprezentatul şi procesul reprezentării: din această dublare, teatrul contemporan a câştigat un element central al paradigmei postdramatice – şi anume, prin faptul că a tematizat realul şi fictivul şi le-a conferit drepturi egale. Nu

apariția "realului" ca atare, ci folosirea lui *autoreflexivă* caracterizează estetica teatrului postdramatic. Tocmai această autoreferențialitate e aceea care ne permite să realizăm valoarea, locul şi importanța extraesteticului *în* estetic şi, astfel, deplasarea noțiunii acestuia. Esteticul nu poate fi înțeles prin nicio determinare de conținut (frumosul, adevărul, sentimentul, oglindirea anpropomorfizantă est.), ci, aşa cum o arată teatrul realului, numai ca o călătorie pe graniță, ca neîntreruptă întrepătrundere, nu între formă şi conținut, ci între contiguitate "reală" (legătură cu realitatea) şi "construct" înscenat. În sensul acesta, teatrul postdramatic înseamnă: teatru al realului. Miza acestuia e dezvoltarea unei percepții care va parcurge, pe propria-i răspundere, acel du-te vino între percepția strcuturală şi realitatea simțurilor.

În locul acesta se produce o deplasare care afectează toate întrebările morale şi pe cele referitoare la normele de comportament, şi anume tocmai prin intermediul unor astfel de estetici teatrale în care granița clară dintre realitate (acolo unde observarea violenței, de pildă, declanşează sentimentul de răspundere şi datoria de a interveni) şi "evenimentul spectatorial" este suspendată deliberat. Fiindcă, dacă este adevărat că numai *tipul de situație* este cel care decide asupra semnificanței acțiunilor şi că momentul esențial al experienței teatrale ajunge să fie acela în care spectatorul îşi defineşte el însuşi situația, atunci el trebuie să-şi asume, tot singur, răspunderea de a defini felul participării sale structurale la teatru. Invers, însă, *definiția* anterioară a situației ca "teatru" (sau nu) nu reuşeşte să definească la rândul ei caracteristica acțiunii. Teatrologia, în strădania ei de a elabora *pattern*-uri, a încercat să definească o dată pentru totdeauna teatrul ca eveniment "spectatorial", pentru care ar fi valabil numai şi numai criteriul că acesta se desfăşoară în fața unui public. Împotriva acestei încercări, care se concentrează excesiv pe ordine, s-a obiectat, pe bună dreptate, că ea este valabilă câtă vreme privitul se presupune a fi "neproblematic social şi moral".[138] Pentru teatrul postdramatic, devine însă hotărâtor că el înlătură tocmai această siguranță şi, odată cu ea, şi siguranța definiției sale. Când, în spectacolul de revistă al lui Peter Brook dedicat războiului din Vietnam, "US", era ars un fluture, lucrul acesta încă mai făcea furori. Între timp, jocul cu realul a devenit o practică răspândită în noul teatru – de cele

mai multe ori, nu ca provocare politică directă, ci ca tematizare a teatrului şi, astfel, având rolul eticii conținut în ea.

Atunci când, pe scenă, mor peşti sau sunt (aparent) călcate în picioare broaşte sau când rămâne (cu bună ştiință) incert dacă unui actor i se administrează în fața publicului şocuri electrice reale (exact aşa au stat lucrurile în "Wer spricht meine Gedanken?"/ Cine rosteşte gândurile mele? al lui Fabre), publicul reacționează eventual ca la un proces real, inacceptabil moral. Altfel formulat: Când realul se impune pe scenă în relația sa cu montarea propriu-zisă, atunci, ca-ntr-o oglindă, la fel se întâmplă şi în sală. Dacă, constrâns de împrejurări (prilejuite de practica regizorală), spectatorul se întreabă dacă să reacționeze la procesul scenic ca ficțiune (estetic) ori ca realitate (aşadar, de exemplu, moral), atunci, o astfel de excursie pe granița dintre teatru şi real face ca tocmai această dispoziție decisivă a spectatorului să fie subminată de îndoială: siguranța nereflectată şi certitudinea cu care el îşi trăieşte existența lui de spectator ca mod de comportament social neproblematic. În teatrul postdramatic, problema locului exact prin care trece granița, oricum fluidă, între 'teatru' şi realitatea cotidiană în timpul unei reprezentații este departe de a fi o certitudine garantată de definiția teatrului; acesta poate fi adeseori o *problemă* şi, astfel, obiect al structurării prin teatru. Distanța estetică (orice s-ar zice, subminată de nelinişte) a spectatorului este un fenomen al teatrului dramatic; în noile forme de teatru înrudite cu *performance*-ul, ea este zdruncinată structural (zdruncinare ce se poate manifesta mai mult sau mai puțin izbitor, mai mult sau mai puțin provocator). Prin locul în care se produce această neliniştitoare ştergere a frontierei (oriunde s-ar afla acest loc), în teatrul postdramatic pătrunde calitatea unei *situații* (în sensul emfatic al cuvântului), chiar şi în acele cazuri în care acesta pare să aparțină în totalitate teatruluui clasic, cu delimitarea lui afirmată şi clară între scenă şi theatron (spațiul spectatorilor).

11. Eveniment/situație

Odată cu analiza unui teatru care îşi retrage caracterul de semn şi tinde spre gestul mut, spre expunerea fenomenelor, ca şi când s-ar urmări

aducerea la cunoştinţă a datelor misterioase menite a servi unui scop necunoscut, s-a ajuns la un nou plan al interogaţiei vizând semnele teatrale postdramatice. Nu mai e vorba de interogaţia legată de capacitatea lor combinatorie, nici (doar) de imposibilitatea de a deosebi semnificantul (realul) de semnificat; acum, întrebarea se referă la metamorfoza căreia i se supune folosirea semnelor atunci când ea nu mai poate fi desprinsă de instalarea ei "pragmatică" în *evenimentul* şi în *situaţia* teatrului în totalitatea lui, când legea ei nu mai derivă din reprezentarea *în* cadrul acestui eveniment sau din caracterul pe care-l are ca realitate prezentată, ci din intenţia de a produce ori de face posibil un eveniment. În acest teatru postdramatic al evenimentului, este vorba de îndeplinirea, ce devine reală în aici şi acum, de acte care, în momentul în care se petrec, şi-au şi consumat rostul şi nu sunt obligate să lase niciun fel de urme durabile de sens, de monument cultural şamd.

Nu e nevoie de nicio explicaţie elaborată ca să înţelegem că, în felul acesta, teatrul poate să ajungă în proximitatea *"eventului"* lipsit de orice importanţă. Pe moment, însă, nu e cazul să ne preocupe peste măsură problema aceasta – ci mai degrabă înrudirea, ce rezultă din asta, a teatrului cu *happeningul* şi *performance art*-ul. Ambele sunt caracterizate de pierderea semnificaţiei textului şi a coerenţei literare care-i este proprie. Amândouă prelucrează relaţia corporală, afectivă şi spaţială dintre actori şi spectatori şi atestă posibilitatea participării şi interacţiunii, amândouă accentuează prezenţa (săvârşirea în real) în raport cu re-prezentarea (mimesis-ul fictivului), actul vizavi de trăire. Astfel, teatrul este definit ca proces şi ca rezultat încheiat, ca activitate a revelării şi acţionării şi ca produs, ca putere în acţiune *(energeia),* nu ca operă *(ergon).* Aici trăieşte mai departe un motiv născut deja în epoca modernă. Transformarea teatrului în sărbătoare, dezbatere, acţiune publică şi manifestaţie politică, pe scurt: în eveniment, a fost realizată de avangardele clasice în varii moduri. Dar, odată cu contextul istoric, se transformă şi funcţia şi însemnătatea unor moduri de acţiune la prima vedere echivalente. Dacă, în teatrul revoluţiei ruse, înaintea reprezentaţiei, în sală avea loc o discuţie politică iar după aceea dans, atunci, astfel de extinderi de frontieră ale "experienţei teatrale" erau o urmare logică a politizării toturor domeniilor vieţii în acea perioadă. Futurismul, Dada şi Suprarealismul

au fost însufleţite în concepţia artei acţioniste, de dorinţa unei radicale reevaluări a valorilor civilizatoare şi de o revoluţionare a tuturor relaţiilor vieţii. Importanţa aceleiaşi trăsături stilistice până la arta evenimenţială, la teatrul postdramatic, este de înţeles în mod diferit, în legătură cu o altă "logică a stării de a fi produs" (Adorno), ca moduri de a proceda aparent asemănătoare în estetica avangardei de la începutul secolului. În prezent, arta acţionistă nu-şi mai are centrul de forţă în revendicarea de a schimba lumea, care se exprimă prin provocare socială, ci în producerea de *evenimente, excepţii,* momente de deviere.

La început, nici *happening*-ul, mai cu seamă în varianta sa americană, nu a fost un act de protest politic, ci, aşa cum o spune şi numele, pur şi simplu o întrerupere a cotidianului resimţit ca rutină, şi anume prin faptul că "ceva se întâmplă": teatralizarea ca întrerupere şi/sau deconstrucţie – *"se caută: lacune din derulare..."*. În anii 60 şi 70, o serie de grupuri de teatru americane au făcut pionierat mergând în această direcţie, la multe dintre ele fiind încă vorba fireşte şi de implicarea multiplă a unor apeluri politice şi intenţii de revoluţionare a culturii. În această direcţia au forat Living Theatre, TPG, Wooster Group, Squat Theatre şi multe alte forme de teatru gen happening, în care prezenţa şi şansele de comunicare aveau întâietate faţă de procesele reprezentate. Să ne gândim la acel spectacol făcut de Squat Theatre, în care publicul era plasat într-un magazin cu vitrine mari iar cei care jucau combinau interpretarea textului cu felurite activităţi meşteşugăreşti în vreme ce, dinspre stradă, un alt public observa, curios, actorii şi publicul deopotrivă. Fără îndoială că, în aceste forme, în joc a fost şi este întotdeauna un moment de război împotriva publicului, împotriva percepţiei sale, cum spuneau formaliştii ruşi, "automatizate" – fiecare artă care dă neştere unei noi forme de percepţie poartă acest război. Dar în această situaţie se anunţa şi o posibilitate care desparte teatrul nou de acele forme politice, care au dominat scena exeprimentală de la avangardele istorice până în anii 60: situaţia teatrală nu mai e concepută în primul rând ca o *confruntare* cu publicul, ci ca generare de situaţii în care cei implicaţi să-şi *pună singuri întrebări şi să-şi provoace ei înşişi experienţe.* Dacă, în felul acesta, se exprimă o de-politizare, o resemnare funcţionând

numai pe termen scurt sau o înțelegere modificată a ceea ce poate fi politicul în teatru – întrebarae asta s-ar putea să rămână deschisă.

Se vorbeşte adeseori despre un *"event"* care nu trebuie ratat. Termenul filosofic "eveniment" indică, dimpotrivă, nu apropriere şi confirmare de sine, ci momentul incomensurabilului. În opera sa târzie, Heidegger captează sensul conceptului de eveniment cu un joc de cuvinte: un "Ereignis" ar fi prin esența lui un "Ent-eignis" ["enteignen" – a expropria, n. trad.], că el dislocă certitudinea şi face posibilă experiența 'indisponibilității'. Prin faptul că teatrul îşi pune în joc caracterul său real de eveniment pentru public şi împotriva acestuia, el îşi descoperă posibilitatea de a nu fi numai un eveniment cu caracter de excepție, ci o situație provocatoare pentru toți cei implicați. A plasa noțiunea de situație alături de aceea uzuală de eveniment are rostul de a aduce în discuție contextul tematizării existențial-filosofice a situației (Jaspers, Sartre, Merleau-Ponty) ca sferă deloc garantată a alegerii posibile şi totodată impuse şi a transformabilității situației. Teatrul creează, în joacă, o situație care nu-ți mai permite să te plasezi pur şi simplu "vizavi" de cele cele percepute ci în care eşti implicat, ceea ce te face să accepți că, aşa cum subliniază Gadamer în legătură cu noțiunea de "situație", te afli plasat în ea în aşa fel încât "e cu neputință să ai vreo informație obiectivă despre ea".[139] Noțiunea de situație evocă însă, pe lângă elaborarea conceptului mai cu seamă de către Sartre, şi amintirea situaționiştilor. Pentru ei era vorba de o practică ce îşi are centrul în ideea "construirii de situații" (Guy Debord). În locul unor lumi aparente, imaginate artificial, urma să ia naştere o situație produsă în materialul concret al vieții cotidiene, un context creat numai pentru un anumit timp, provocator, în care vizitatorii urmau să poată să devină ei înşişi activi, să-şi descopere sau să-şi dezvolte propria lor activitatea creatoare. Prin asta urma să fie atinsă, nu în ultimul rând, o treaptă mai înaltă a vieții emoționale.[140] La fel ca formele evenimențiale de teatru, prin situațiile şi procedeele lor – pe lângă situațiile construite, cum ar fi acel "dérive" (deriva) ori acel "Urbanisme Unitaire" – situaționiştii, călcând pe urmele suprarealiştilor, aveau ca obiectiv să provoace, într-o perspectivă politică a revoluționării vieții sociale, activitatea proprie a spectatorilor.

Irving Goffman defineşte: "By the term social situation I shall refer to the full spatial environment anywhere within which an entering person becomes a member of the gathering that is (or does then become) present. Situations begin when mutual monitoring occurs and lapse when the secondlast person has left."[141] Un teatru care, în felul acesta, nu mai e doar spectatorial, ci situație socială, se sustrage unei descrieri obiective, pentru că el reprezintă, pentru fiecare spectator în parte, o experiență care nu este identică până la suprapunere cu experiența altora. Are loc o reorientare a actului artistic către observator. Acesta este obligat să ia act de propria sa prezență şi totodată să intre într-o dispută virtuală cu creatorul procesului teatral: Ce se vrea de la el? Astfel, teatrul este ajuns de o mişcare a artei moderne: reorientarea de la opera de artă la un proces, aşa cum a fost el inaugurat de Marcel Duchamp cu acea "realitate" a unui pisoar. Obiectul estetic abia dacă mai are substanță proprie, el funcționând mai degrabă ca declanşator, catalizator şi cadru pentru un proces ce se desfăşoară în observator. Titlul "Not there, here" al lui Barnett Newman, care tematizează prezența observatorului față de tablou, îşi face intrarea în teatru. Numai şi numai în sensul teatrului tradițional are Susanne K. Langer dreptate să privească străpungerea "celui de-al patrulea perete" în principiu ca "artistically disastruous", fiindcă, aşa cum corect constată ea, "fiecare devine atent nu numai la propria sa prezență, ci şi la aceea a altor oameni, a casei, a scenei, a conversației care tocmai se derulează."[142] Pentru teatrul postdramatic, exact aici se găseşte şansa percepției modificate.

Teatrul devine o "situație socială", în care spectatorul află în ce măsură ceea ce trăieşte el depinde nu numai de el însuşi, ci şi de ceilalți. În măsura în care intră în joc propriul său rol, modelul fundamental al teatrului se poate răsturna de-a dreptul. Regizorul Uwe Mengel repetă cu artiştii săi o istorie în aşa fel, încât întâmplarea propriu-zisă nici măcar nu este arătată, numai "rezultatul" ei este expus într-o vitrină goală care funcționează ca teatru. După un proces de preocupare intensivă cu problemele sociale ale unui cartier, este inventat un "story" care se referă la ele. Cei ce joacă se gândesc intens la roluri şi intră în ele. În ficțiunea respectivă, cineva a fost ucis, prieteni cutremurați, rude îndoliate, făptaşul şi alți participanți la povestea fictivă sunt prezenți în magazin, un

actor preia rolul cadavrului, uşa magazinului e deschisă, iar procesul teatral propriu-zis al reprezentaţiei constă în faptul că spectatorii intră şi pot să-i *întrebe* pe toţi actorii în parte despre poveste, despre părerile şi sentimentele lor vizavi de aceasta, pot să intre în vorbă cu ei. În mod logic, fiecare spectator primeşte aici numai teatrul pe care îl "merită" prin activitatea proprie şi prin disponibilitatea lui de a comunica. Pe drumul deschis de artă, teatrul se întoarce la rândul lui spre spectator. Dacă nu vrem să mai desemnăm drept teatru o astfel de practică situată între "teatru", performance, arte plastice, dans şi muzică, atunci nu trebuie să ezităm să preluăm propunerea formulată la vremea ei de Brecht: acesta s-a declarat dispus, ironic, ca, în cazul în care nu s-ar mai dori ca noile sale forme să fie numite teatru, ele să fie numite pur şi simplu "taetru".

Dincolo de iluzie

După ce au fost discutate mai întâi particularităţile de acest fel ale modului postdramatic de utilizare a semnelor – particularităţi ce se refereau la compoziţiile, raporturile de dominaţie şi relaţiile dintre semnificantele teatrului, noi am ajuns, cu analiza corporalităţii, a teatrului concret, real şi cu caracter de evniment, la o dizolvare, încă mai radicală din punctul de vedere ale teoriei semnelor, a certitudinilor estetice tradiţionale, şi anume prin faptul că *este demontată* însăşi *bariera conceptuală dintre semnificant şi semnificat.* În acest loc se cuvine să analizăm o terminologie care joacă un rol important în discuţia despre teatrul epocii moderne: iluzie şi deziluzionare. S-a demonstrat că ea este de neutilizat pentru înţelegerea teatrului postdramatic.

Depăşirea graniţelor dintre artă şi realitate, dintre teatru şi celelalte arte, dintre acţiunea live şi reproducerea tehnologică, dintre "acting" şi "not acting" în sensul lui Michael Kirby a ajuns să fie un adevărat elixir al vieţii pentru teatru. Ea pune sub semnul întrebării un motiv care a dominat multă vreme discuţia despre teatru ca formă de ficţionalitate: iluzia. Autointerogaţia şi îndoielile teatrului au luat, încă din perioada modernismului clasic, forme acute. Teatrul are pretenţia de a fi o formă de adevăr, înţeles ca adevăr artistic în sensul că, în ipostaza sa de realitate "mentală", el nu era câtuşi de puţin afectat de caracterul de iluzie al

teatrului. Că scena producea iluzie, că ea făcea parte aşadar din imperiul amăgirii era considerat pur şi simplu modul ei de adevăr; *ludus*-ul iluziei putea să fie fără probleme simbol, metaforă, parabolă a adevărului. Pe fondul absenței oricărei problematizări teoretice în estetica iluzionării, spre sfârşitul secolului XIX s-a ajuns şi în practica teatrală la o autonimizare a efectelor creatoare de iluzie – pe de o parte, în teatrul popular alcare miza pe pectaculos, pe de altă parte, în iluzionarea naturalistă, al cărui punct culminant l-a reprezentat acel Théâtre Libre al lui Antoine.[143] Aşa cum a observat odată Jacques Robichez, în teatrul secolului XIX, invențiile au constat în cuceriri în domeniul tehnicilor iluziei. Mai târziu, însă, în procesul revoluției artistice al avangardelor istorice, din motive care presupun o analiză aparte, *iluzia scenică în sine* a fost percepută ca fiind *problematică.* Începe să se facă simțită aversiunea împotriva falsei vrăji. *Un* răspuns posibil la pericolele producerii aleatorii şi neangajante de aparențe l-a constituit în mod paradoxal perfecționarea obiectivă a iluziei: imitarea "mai veridică", "mai bună" urmează să alunge pericolul simplei aparențe, a înşelătoarei arte de fațadă, fără trimitere la apăsătoarele contradicții sociale. Mai multe consecințe istorice a generat răspunsul celălalt: *realitatea* teatrului şi mai cu seamă aceea a actorului, corpul său, iradierea sa trec în prim-plan, luând locul obiectului iluzionării. Iluzia se cuvine sfărâmată, teatrul trebuie să fie recognoscibil ca teatru. Concepția conform căreia adevărul ar putea fi ascuns într-un aparent înveliş se pierde. Dacă teatrul are de oferit vreun adevăr, atunci el trebuie, de acum înainte, să se lase recunoscut ca ficțiune şi să-şi expună procesul prin care produce ficțiuni, în loc să înşele în această privință. Altminteri nu poate câştiga în seriozitate. "Si on admet que tous les acteurs d'une pièce (...) sont, en somme, des déguisés, il este certain que, même dans le drame le plus sombre, intervient un élément de comique", scrie Paul Claudel.[144]

Distanță estetică, mémoire involontaire

Lucrurile care se petrec în teatru pot fi explicate pe baza modificării formei romanului, pe baza "poziției povestitorului în romanul contemporan". "Romanul tradițional (...) poate fi comparat cu scena ca o cutie

din teatrul burghez. Tehnica aceasta era una a iluziei. Povestitorul deschide o cortină: cititorul urmează să fie implicat în acțiune ca şi când ar fi prezent fizic. Subiectivitatea povestitorului se pune în valoare prin puterea de a crea această iluzie".[145] Noul gen de reflecție în romanul modern este "partizanat împotriva minciunii reprezentației, de fapt, împotriva povestitorului însuşi, care, în calitatea lui de comentator cât se poate de lucid al proceselor, se străduieşte să-şi corecteze inevitabilul său demers. Mutilarea formei vine din propriul ei sens." Prin urmare, Thomas Mann constituie o reprezentare ironică şi care, "prin habitusul limbii, recunoaşte caracterul de cutie italiană al povestirii, irealitatea iluziei". Atunci când, la Proust, până şi "comentariul este în asemenea măsură împletit cu acțiunea, încât diferențierea dintre acestea dispare", "povestitorul, procedând astfel, atacă o situație fundamentală în relația cu cititorul: distanța estetică. În romanul tradițional, aceasta era de neclintit. Acum, ea variază la fel ca amplasarea camerei de filmat la un film: cititorul este ba lăsat pe dinafară, ba condus, cu ajutorul comentariului, pe scenă, în culise, în spațiul maşinăriilor." Kafka radicalizează această pierdere de distanță: "Prin intermediul şocurilor, el îi distruge cititorului siguranța contemplativă în raport cu cele citite."[146]

Cu greu s-ar putea descrie mai exact fenomenul care a pătruns în noul teatru, luând locul unui context fictiv delimitat. Dacă se poate afirma pe bună dreptate că dizolvarea graniței îl smulge pe cititor din "siguranța" lui, atunci cât de mult trebuie la rândul său teatrul, care se transformă într-o situație parțial deschisă, să distrugă "siguranța" spectatorului. Cu atât mai mult cu cât acesta este totuşi practic incomparabil mai lipsit de apărare în fața celor ce se întâmplă în teatru decât cititorul în fața impresiilor lecturii. Reflecția asupra actului lecturii poate deveni, în roman, doar în mică măsură un factor constructiv în raport cu forma: e drept că actul acestui cititor actual sau un "dialog" al autorului cu cititorul sunt tematizabile în text, dar comportamentul empiric la lectură se află totuşi în afara razei de acțiune a autorului. Iar acest lucru nu se schimbă cu nimic atunci când, în texte de-ale lui Italo Calvino ori Thomas Pyncheon, cititul este adus în text prin intermediul unui joc mental. În vreme ce cititorul dispune de mari posibilități de opțiune în ceea ce priveşte modul în care să se raporteze la text şi la conținutul

acestuia, în receptarea teatrală, momentul, locul, durata, ritmul, "împrejurările" concrete ale "partenerului" care e spectatorul sunt influențate într-un grad foarte înalt. Dacă cititorului de roman, inclusiv de roman modern, cu toată "lipsa lui de adăpost transcendental", îi rămâne mereu autonomia familiară a retrăirii mentale a unei scrieri, libertatea de decizie în ceea ce priveşte locul şi momentul în care citeşte el, atunci, teatrul îl aruncă afară de pe propria lui orbită.

Experiența teatrală se deosebeşte fundamental de lectură şi prin următorul aspect: textul poate declanşa şi el şoc, excitație, derută – toate astea se transformă însă din punctul de vedere al esteticii receptării mai degrabă în forme de reflecție, în vreme ce corporalitatea spațio-temporală a procesului teatral închide schema intelegibilă a tot ceea ce s-a perceput într-un moment de viață afectivă. Pentru logica semnificației teatrului, acesta este un fapt decisiv. Sensul scenei este legat de datele materiale de pe scenă la fel de lejer ca impresiile de fericire senzorială pe care le evocă, la Proust, amintirea involuntară. Proust explică farmecul amintirii involuntare în aşa fel, încât o anumită percepție este trăită simultan în două dimensiuni: în una care-şi are rădăcinile în trecutul doar imaginat, închipuit şi, de aceea, are forma de pure "rêves de l'imagination", lipsite de greutatea împovărătoare a realității concrete; şi în acelaşi timp şi, spre deosebire de simplele imagini ale fanteziei, în prezentul real-corporal. Prin trăirea aceluiaşi gust, a aceluiaşi zgomot în realitatea doar *evocată de amintire,* a momentului de odinioară şi totodată în acum-ul experienței senzoriale, obiectelor imateriale ale amintirii li se adaugă acea "idée de l'existence" prin sentimentul materialului.[147] Se poate spune prin urmare: Încă din momentul receptării sale, teatrul acționează ca o amintire involuntară în sensul lui Proust: În vreme ce un cititor percepe litere, un spectator de teatru "împarte" şi reuneşte în permanență participarea *imaginativă* (care e comparabilă cu cititul) cu aceea *real-corporală,* cu mărturia pe care o depun simțurile despre existența lucrurilor. Dacă avem în vedere faptul că, pentru Proust, de trăirea acelor momente bitemporale de *mémoire involontaire* depinde dacă pentru un individ, ia naştere o imagine, o experiență a vieții lui sau nu, atunci se lămureşte într-o oarecare măsură particularitatea experienței teatrale în general: apare sentimentul de a lua act, prin ea, de un fragment

de viață, mediat prin materialitatea procesului teatral, prin împletirea dintre "amintire" şi prezent pe care scena o face posibilă pentru receptare.

Din poziția spectatorului smuls din "siguranța" lui, a implicării sale în procesul teatral real şi în momentul teatral, noul teatru trage consecințe: el explorează ce posibilități de subminare sau de casare a distanței estetice rămase i se mai deschid – nu doar în constructul estetic, ci în procesul real al teatrului. Implicarea corporală care, în teatrul *dramatic,* rămâne în orice moment doar în stadiul de latență – iar Szondi are toate motivele să-l descrie pe spectator ca pe un ins cu mâinile legate, devine evidentă atunci când atenția spectatorilor, în loc să se scurgă în sus, spre obiectul iluziei, este îndreptată spre poziția lor în această sală, la această oră.

Straturile iluziei

Cum este însă cu putință ca teatrul să renunțe la şansele sale de a crea iluzia din care pare totuşi să trăiască şi, cu toate astea, să se producă fascinația? Tocmai pentru că este un loc comun că modernismul s-a impus prin străpungerea iluziei, se cuvine să scoatem în evidență cât de puțin se spune, în fond, cu acest cuvânt. Iluzia a fost dintotdeauna un produs al teatrului şi al imaginației spectatorului, coeficient al activității lor comune. O analiză a multiplelor straturi ale iluziei explică de ce teatrul poate să se descurce şi fără să iluzioneze, fără ca astfel să înceteze să mai fie teatru.

Atunci când vorbim de iluzie, de cele mai multe ori o facem ca să subliniem faptul că ea nu trebuie tulburată. Numai că ea a fost, bineînțeles, tulburată dintotdeauna iar scena nu a fost obligată să ascundă asta în vreun fel. Mulțimea de ordinul miilor de spectatori în teatrul Atenei antice se scufunda într-o realitate spirituală construită, fără să beneficieze de cine ştie ce ajutor de ordin scenotehnic. Şi scena shakespeareană era goală. Prin zgomotul lor, în ciuda muzicii care încerca să-l acopere,– precum şi prin neatenția ştiută, împotriva căreia până şi cei mai mari actori aveau de purtat o luptă dură, atestată documentar, – maşinăriile baroce nu au compromis iluzia produsă la scară amplă. Tocmai în epoca

marii arte a iluziilor din culise, teatrul a fost un eveniment social în care spectacolul propriu-zis atrăgea asupra sa o parte mai degrabă modestă din potențialul de atenție. Teatrul modern nu a distrus o iluzie care a fost pusă în practică şi a funcționat până atunci şi care – până şi în secolul XIX, cu marea lui dragoste pentru iluzie – viza altceva decât amăgirea; el nu a făcut decât să o mute într-un plan diferit.

O iluzionare deplină nu a existat niciodată. La fenomenul care poate fi numit iluzie se pot deosebi, la o privire mai atentă, trei aspecte. El se compune din *uimirea* față de posibilele efecte de realitate *(aspect ce ține de magie);* din *identificarea* estetică şi senzorială a actorilor reali şi a scenelor de teatru, a formelor de mişcare dansantă şi a sugestiilor verbale *(aspect al erosului – luminos sau întunecat);* din *proiecția,* asigurată de conținut, de experiență de viață proprie asupra modelelor teatrale prezentate, coroborată cu actul mental de a "completa locurile goale" şi cu acela al transpunerii empatice în personajele reprezentate, aşa cum sunt ele analizate de estetica receptării, şi care, mutatis mutandis, are loc în actul de a asista, precum şi în actul lecturii *(aspect al "concretizațiunii")*. Numai acesta este este rezultatul notabil al observației, numai acest al treilea aspect se referă de fapt la domeniul ficționalității. Pus în lumină de faptul că ficțiunea se poate retrage şi poate chiar şi să dispară fără ca acea trăire a "scurgerii dincolo", a "trăirii" în imperiul aparenței pe care adeseori o numim în mod superficial iluzie să fie nevoită să se piardă. Celelalte straturi, magia şi erosul, rămân posibile şi în absența "concretizațiunii" unei lumi fictive. Cu toate astea, mulți sunt îngrijorați de soarta teatrului atunci când se ajunge la o vătămare a universului fictiv al dramei şi nu văd decât în lumea fictivă a iluziei sursa de energie a teatrului. Aşa se face că tocmai un cunoscător al lui Wilson, cu ocazia unei discuții despre montarea lui Schechner cu "Balconul", îşi face griji în legătură cu "măsura în care iluzia poate fi înlăturată din reprezentația teatrală" şi afirmă – cu tot "riscul de a părea demodat", cum spune el însuşi, "că tocmai în teatru, realitatea ne este transmisă în modul cel mai penetrant prin iluzie" şi că întrebarea "cum s-ar putea elimina iluzia de pe scenă" ar putea duce până acolo încât "să se întrevadă dispariția teatrului". Dar până şi cel mai înstrăinat tip de teatru poate să provoace uimire şi identificare senzorială. Chiar şi fără iluzia realității există acea

senzație, care era şi ea implicată ori de câte ori se vorbea despre iluzie. Opoziția iluzie-deziluzie nu este un instrument analitic, ea se abate de la realitatea mai complexă a proceselor teatrale.

A arăta şi a comunica

Dacă, pentru a înțelege mai exact şi "deziluzionarea", pornim de la intenția lui Brecht de a determina conştientizarea, în teatru, a gestului de "a arăta", atunci putem recunoaşte următoarea scală:

– Treapta întâi: gestul de a arăta nu sare în ochi, el *nu* se prezintă ca atare (exempl: naturalismul);

– Treapta a doua: gestul de a arăta sare în ochi, solicită atenție *pe lângă* ceea ce este arătat (exemplu: stilurile de reprezentare cele mai artificiale).

În timp ce, în aceste două cazuri, actul comunicării teatrale ca atare nu trebuie deloc să devină tematic, lucrul acesta se schimbă pe

– Treapta a treia: gestul de a arăta apare, *cu drepturi egale,* alături de ceea ce este arătat, el este arătat ca gest de a arăta şi penetrează ceea ce este arătat (exemplu: teatrul epic al lui Brecht). Abia pe

– Treapta a patra, gestul de arăta trece *înaintea* a ceea ce este arătat.

Acesta din urmă pierde din interes în comparație cu intensitatea şi prezența gestului de a arăta, respectiv a aceluia care arată, semnificantul se strecoară înaintea semnificatului (exemplu: *performance*-urile autobiografice ale lui Spalding Gray). Aici, actul comunicării teatrale devine dominant.

– Treapta a cincea: gestul de a arăta îşi face apariția "lipsit de obiect", arată numai spre sine însuşi ca act şi ca "gest" fără vreun obiect recognoscibil cu certitudine (exemplu: Jan Fabre). Aici, actul comunicării teatrale devine autoreferențial. Gestul de a arăta trece în prezentare, manifestare, expunere ca gest suficient sieşi.

Pe treptele 4 şi 5, pe primul plan trece percepția conştientă a procesului artistic în sine, fascinația generată de procesul material al jocului, al punerii în scenă, de organizarea spațiului şi a timpului nu ca parte a unui univers fictiv, ci a spectacolului. Deoarece între timp percepția nu încetează să caute un sens (înlănțuiri şi asocieri în relație cu realitatea),

pentru percepția senzorială devine inevitabilă experiența faptului că, în acte de un arbitrariu în ultimă instanță imposibil de justificat, ea le atribuie datelor semnificații determinate subiectiv. Problema teoretică a unei perspectivități radicale a gândirii şi percepției se transformă în certitudine senzorială în sensul unei experiențe nemijlocite a privării de certitudine. Percepția astfel cerută/înlesnită se confruntă de aici înainte cu o stranie dedublare sau scindare: *prezentarea şi re-prezentarea se desprind una de cealaltă.* Corpul sau, ca să apelăm la o diferențiere operată de Roland Barthes: "sensul bont"[148], semnificantul fără semnificat, vrea să fie "înregistrat" pentru sine, la fel ca şi "sensul care-i vine în întâmpinare", logica conexiunii (coerenței), pe care o distruge totodată. Lucrul acesta face ca teatrul să alunece într-o sferă a fluctuației incontestabile între real şi iluzoriu – şi pe care estetica clasică a dramei tocmai a suspendat-o.

Exemple

1. O seară la Jan şi prietenii lui

Asemenea multor oameni de teatru contemporani, artistul belgian Jan Lauwers nu se consideră numai "regizor", ci un "artist" care, printre altele, face şi teatru. În 1980 a fost înființat, la Bruxelles, "Epigonentheater zlv" (zonder leiding van). Inițial, Jan Lauwers, unul dintre inițiatori, a fost pictor, iar un alt membru fondator, André Pichal, muzician. Li s-au adăugat şi dansatori. Primele spectacole au fost "Night Illness", în 1981, "Already hurt and not yet war", în 1982, "Simone la puritaine", 1982, în 1983, demonstrația "Vogel Strauß"; în 1984, "Boulevard ZLV", în 1985, "Incident". După ce s-a înființat Needcompany sub conducerea lui Lauwers, "Need to know" a fost, în 1988, la TAT din Frankfurt, prima lucrare care, într-un colaj de scene despre dragoste şi moarte, a recurs la fragmente de text din "Antoniu şi Cleopatra" de Shakespeare. Au urmat "Ça va" iar apoi, spre surprinderea generală a criticii, în anul 1990, "Iulius Cezar" în care, spre deosebire de lucrările precedente, textul joacă un rol dominant. În 1991, Lauwers a făcut "Invictos", după texte

de Hemingway, în special după "The Snows of Kilimanjaro" (o povestire în care Hemingway se inspirase la rândul lui din autorul Scott Fitzgerald) şi după biografia "Papa Hemingway" de E. Hotchner. Aşa cum confirmă Lauwers, înainte de "Iulius Cezar", teatrul său se sprijinea în primul rând pe imagini. El a căutat şi după "Iulius Cezar" un text non-dramatic pe care să-l poată "construi" el însuşi pe scenă – în loc ca, în rolul pe care el însuşi îl descrie ca fiind mai degrabă incomod al regizorului, să pună în scenă o altă piesă, deja terminată, aşadar în loc să poată presta doar "50 % din munca artistică". În interviul respectiv, Gerhard Fischer s-a arătat mirat în cel mai înalt grad de reprezentația "convențională", "lineară" din "Invictos", de metoda – cum i se pare lui – învechită a povestitorului.[149] Dar un povestitor, în contextul esteticii postdramatice, nu trebuie înțeles pur şi simplu ca o funcție tradițională epic-literară. Faptul că acesta povesteşte manifestă, aici, contactul direct cu publicul.

În acest teatru al unei *narațiuni post-epice*[150], acțiunea, oricum fragmentată deja şi garnisită cu alte materiale, apare numai în starea de dare de seamă: povestit, raportat, comunicat parcă în treacăt. Cât de mult dispare dramaticul sare în ochi foarte tare acolo unde, la Lauwers, este reprezentată moartea. Printre momentele cele mai puternice în acest teatru se numără şi acela în care actorii care tocmai au murit în planul ficțiunii, în momentul următor sunt conduşi în toată liniştea afară din scenă de către câțiva colegi: o viață scenică a luat sfârşit, actorii rămân legați între ei prin prietenie – unul dintre motivele recurente la Lauwers. În "The Snows of Kilimanjaro" al lui Hemingway (1936), un bărbat bolnav îşi aşteaptă moartea în pustietatea africană fără nicio rezistență. Piciorul lui este atacat de cangrenă, avionul salvator se lasă aşteptat, dar bărbatul nici nu vrea să fie salvat. Cu femeia care vrea să-l mențină în viață, el poartă un dialog scandat de ură, oboseală, disperare şi dezgust. Povestirea propriu-zisă este grea de patosul existențialist al *understatement*-ului, de densitatea atmosferică; reprezentația creată de Needcompany este relaxată, lejeră, prietenoasă şi plină de umor, pasajele tăioase părând doar citând. Au fost lăsate la o parte toate elementele acțiunii, acelea care, la Hemingway, împing elementele personale în dramaticul de tip spaniol (chiar la începutul spectacolului, din mijlocul scenei, a fost îndepărtat, cu intenții ironice, un uriaş taur spaniol de corridă). În

ciuda faptului că avem de-a face cu o montare calculată şi precedată de repetiții, relaxarea (aparentă) a actorilor, renunțarea la o acțiune cu cap şi coadă, întreruperea dialogului vorbit şi citit prin inserarea de mici dansuri sparg în permanență izolarea procesului scenic. Când teatrul apare ca schiță şi nu ca tablou terminat, el le lasă spectatorilor şansa să-şi simtă propria lor prezență, să reflecteze, să contribuie ei înşişi la ceea ce nu este terminat. Prețul plătit pentru asta este reducerea tensiunii. Spectatorul se concentrează cu atât mai mult asupra acțiunilor fizice şi a prezenței celor ce joacă. Ca mai mereu în lucrările lui Lauwers, seara descrisă povesteşte despre moarte, despre spaimele ei, despre pierdere – dar povesteşte cu blândețe, ca de dincolo de moarte. Modelul: urmărim nişte oameni într-o încăpere, dar uşa este doar întredeschisă. Din acest motiv, spectatorul priveşte ca la un party la care participă cunoştințe îndepărtate, dar el nu participă cu adevărat. S-ar putea spune: spectatorul petrece o seară la (nu *cu*) Jan şi prietenii lui.

2. Narațiuni

O trăsătură esențială a teatrului postdramatic este principiul *narațiunii;* teatrul devine locul unui act al povestirii. (Sporadic, lucrul acesta s-a întâmplat şi în film: în "My Dinner with André" nu se întâmplă aproape nimic altceva decât că André Gregory povesteşte, în timpul unei mese, despre lucrul cu Jerzy Grotowski.) Adeseori ai impresia că nu asişti la o reprezentație scenică, ci la o povestire despre piesa prezentată. Aici, teatrul pendulează între narațiuni extinse şi episoade dialogale împrăştiate pe ici, pe colo. Iar descrierea şi interesul față de actul ciudat al rememorării/povestirii *personale* a actorulilor ajung să devină elementul cel mai important. Se relatează într-o formă teatrală care, cu toate că vădeşte asemănări cu aceste forme, se deosebeşte totuşi categorial de epizarea proceselor ficționale şi de teatrul epic. Începând din anii 70, artiştii de performance şi cei de teatru au considerat că sensul muncii teatrale e acela de a situa *prezența* înaintea reprezentației, în măsura în care este vorba de comunicarea de *experiență personală.* Într-un proiect teatral al unor studenți din Frankfurt cu titlul "WYSIWYG" (What you see is what you get, 1989), sub conducerea Renatei Lorenz şi a lui

Jochen Bart, realitatea cotidiană a participanților – cumpărături, drumul până la universitate, o vizită la dentist, o întâlnire cu prieteni şamd. – a fost prezentată în toate formele de evocare posibile (imagine, jurnal, fotografie, film, scene dialogale jucate). Astfel, prin reprezentarea mediatică şi prin folosirea în cel mai înalt grad conştientă a mediilor de la un capăt la altul a fost obținut un efect anti-media: prezența actorilor menține teatrul în proximitatea întâlnirii personale, spre deosebire de exhibările aleatorii de "realități biografice" în show-urile de dezvăluiri ale televiziunii. De aceea, din concept a făcut parte şi faptul că această seară a narațiunilor a fost încheiată printr-o masă comună în aceeaşi încăpere în care tocmai se jucase.

Povestitul, un act care se pierde în lumea stăpânită de medii, îşi găseşte un nou lăcaş în teatru. Şi nu este o întâmplare că, astfel, e redescoperită şi povestirea de basme. Bernhard Minetti a realizat o seară de succes (regia: Alfred Kirchner) când a a apărut singur pe scena de la Schillertheater pentru a spune poveşti de-ale fraților Grimm. Într-un spectacol al grupului danez de performance Von Heiduck – un grup care explorează, cu mijloace coregrafice, gestice şi scenice erosul, oroarea şi potențialul de frică pe care poate să le conțină acesta – dansul se întrerupe brusc şi un bărbat povesteşte cu o voce egal-liniştită şi nedramatică timp de aproximativ o jumătate de oră basmul "Porcul de metal" al lui Hans Christian Andersen. O lovitură surprinzătoare într-o seară de teatru care, prin amestecul de citate din filme muzicale hollywoodiene şi gesturi erotice provocatoare de auto-înscenare cu mijloace "mute", povesteşte despre seducerea şi singurătatea corpurilor plăcerii. Momentul narațiunii se întoarce pe scenă şi se afirmă în confruntarea cu potențialul de fascinație al corpului *şi* al mediilor.[151]

Lucrările fraților Claudia şi Romeo Castelucci de la Societas Raffaelo Sanzio, care abia dacă au un echivalent în spațiul de expresie germană, nu se mulțumesc doar să transforme tragedia ("Orestea") într-un basm *horror* în care este loc şi pentru motive din "Alice in Wonderland"; la "Buccetino" (Tom Degețelul), ei îi plasează pe spectatori în pătucuri de copii de unde aceştia ascultă vocea amplificată de microfon a unei povestitoare aflate în mijlocul încăperii (ca şi fel de fel de zgomote de afară). Teatrul politic precum acela făcut de compania

"Bread and Puppet" povestea marile istorii, parabole biblice şi alegorii cu ajutorul unor schematizări în manieră commedia şi al folosirii păpuşilor. El preia personajul povestitorului din teatrul epic şi, prin urmare, continuă să nareze despre lume. Totuşi, în vreme ce teatrul epic modifică reprezentarea proceselor fictive aduse pe scenă şi vrea să-l îndepărtează de sine pe spectator, să-l distanţeze, pentru a face din el un observator care evaluează, un specialist, un emitent de verdicte politice, în formele de narațiune post-epice este vorba de relevarea prezenței *personale* a povestitorului, care nu mai trebuie să arate cu degetul; e vorba de intensitatea autoreferențială a acestui contact: despre apropierea în distanță, nu de distanțarea a ceea ce este aproape.

3. Poezie scenică

La Lauwers, realitatea fictivă a piesei sau a narațiunii este adusă înapoi în realitatea scenei, artiştii au adeseori un comportament aparent privat, nemarcat de niciun efort, ei sunt locatarii scenei. Atunci când acționează şi ei în rol, nu creează iluzia personajelor respective. Ei îşi întrerup jocul tot mereu şi îşi îndreaptă privirile frontal spre publicul care se simte astfel implicat în respectivul moment teatral. Asta se extinde asupra întregului proces scenic. Ca şi la Jan Fabre, impulsul spre *performance* e captat în forma teatrală, care subminează categorisirea narativ/non-narativ. Lauwers aduce în teatru un simț deosebit de acut pentru ceea ce este repede trecător şi supus morții. Pentru el, teatrul este un moment al comunicării unic, care nu mai poate fi adus înapoi. Cu acest accent asupra momentanului se leagă, în lucrările sale, o estetică scenică autonomă, care-l implică în teatru pe artistul plastic: detaliile vizuale, gesturile, culorile şi structurile luminii, materialitatea obiectelor şi relațiile spațiale alcătuiesc, împreună cu corpurile expuse, o țesătură complexă de aluzii şi ecouri, o țesătură care, cu tot aleatoriul aparent şi cu toată imperfecțiunea asumată, se constituie în acelaşi timp într-o compoziție.

În cursul evoluției artistice a lui Lauwers, se poate observa o evoluție cel puțin bipolară a lucrărilor sale: pe de o parte, lucrările centrate mai mult pe construirea unei situații de contact, pe de alta, acelea în care

realitatea scenică autonomă pătrunde mai mult. Configurația plină de tensiune a elementelor text şi corp alcătuieşte, laolaltă cu obiectele, oglindiri simultane multiple: lumină şi obiect, gheață, apă şi sânge; aşchii, răni şi o "ciopârțită". În acest spațiu scenic postdramatic, corpuri, gesturi, mişcări, atitudini, timbru, volum sonor, ritm, voci înalte şi joase sunt smulse din obişnuitul lor continuum spațio-temporal şi combinate altfel. La fel ca o poezie absolută, scena devine un întreg complex, o compoziție din spații asociative. Teatrul lui Lauwers ar putea fi citit, în sensul lui Rimbaud şi Mallarmé, ca un nou fel de alchimie estetică, în care totalitatea mijloacelor scenice se alcătuieşte într-o "limbă" poetică.Textele sunt legate cu gesturile şi corporalitatea artiştilor de pe scenă şi, în acelaşi timp, fragmentarea şi colajul unora sau altora dintre momentele acțiunii fac ca atenția, în loc să se concentreze asupra tensiunii (epice) vizavi de evoluția acțiunilor (povestite sau consumate), să vizeze în totalitate prezența celor ce joacă şi asupra oglindirilor şi analogiilor reciproce. În felul acesta ia naştere o dimensiune *lirică,* în sensul lui Mallarmé: în alcătuirea poetică, cuvintele şi sunetele trebuie să se amplifice prin refelctări şi analogii simultane, aşa cum se întâmplă într-un diamant, care sclipeşte din cauză că, în el, razele de lumină se refractă iar şi iar.

Un exemplu: în contextul unor texte şi scene care trimit înapoi spre Fin de Siècle, în "Snakesong Trilogy III" a lui Lauwers are loc o acțiune cât se poate de semnificativă estetic şi tematic: urmărită cu încordare de public şi, din când în când, de alți actori, o tânără femeie construieşte pe scenă, în față, foarte încet şi sistematic, din bucăți de sticlă, o piramidă cu un echilibru cât se poate de nesigur, ce dă impresia că e periculoasă şi fragilă: pericol de rănire, un aer erotic ce pare "decadent", autoreferențialitatea căutată a procesului "rimează", tematic şi formal, cu textele "esteticiste" folosite, texte de Mallarmé, Huysmanns, Wilde. Spectatorul crede că se găseşte în fața unui "text" necunoscut alcătuit din hieroglife. Om, gest corporal, carne şi sticlă, material şi spațiu se constituie într-o alcătuire pur scenică, astfel că spectatorului îi revine rolul unui cititor care citeşte şi încearcă să pună cap la cap, semnificantele umane, spațiale şi sonore împrăştiate pe scenă. Astfel de structuri/procese situate undeva între poezie, teatru şi instalație sunt caracterizate cel mai exact ca *poezie*

scenică. La fel ca un poet, regizorul compune câmpuri asociative între cuvinte, zgomote, corpuri, mişcări, lumină şi obiecte.

4. Între arte

În "concertele scenice" ale lui Heiner Goebbels ca şi în lucrările teatrale de mare varietate formală pe care le-a creat în calitate de compozitor, regizor, aranjor şi autor de colaje textuale, totul într-o singură persoană, este vorba de interacţiunea unor structurări spaţiale complexe, lumină, video şi alte materiale vizuale, cu practici ţinând de limbă, precum cânt, recitare, interpretare instrumentală şi dans – în parte, la dimensiuni copleşitoare ("surrogate cities"), în parte, în forme mici, cum ar fi combinaţia între un vorbitor, un muzician (Goebbels însuşi) şi un artist vocal în "Die Befreiung des Prometheus" ("Eliberarea lui Prometeu") după Heiner Müller. În aceste forme de spectacol, centrală este reflecţia asupra posibilităţii de a integra artişti din doemenii diferite în cadrul unui performance. S-ar putea vorbi despre un teatru "interdisciplinar". Tema propriu-zisă este însă aceea de a aduce laolaltă limbaje teatrale care altminteri s-ar dezintegra (actorie, muzică, instalaţie, poezia luminii, cântec, dans...). Teatrul lui Goebbels adăposteşte visul despre o altă teatralitate, care ia în calcul mai mult apropierea de unele forme ale artei de divertisment, decât de teatrul cultivat, cu toată ponderea lui. Teatrul acesta nu e postdramatic numai prin absenţa dramelor, ci în primul rând prin autonomia accentuată a planurilor muzicale, spaţiale şi de joc. Pe scenă, acestea îşi manifestă mai întâi valoarea proprie şi abia după aceea funcţia în relaţionarea cu celelalte elemente. Goebbels povesteşte că, la spectacolul "Newtons Casino", lucrat împreună cu Michael Simon, o mare parte din creaţia teatrală a pornit de la ideea de spaţiu a lui Simon, la "Oder die glücklose Landung" ("Aterizarea nefericită"), diagonala pe care o schiţase Magdalena Jetelovà a devenit un principiu compoziţional definitoriu pentru montare, care s-a reflectat asupra perspectivelor, liniilor de fugă şi unghiurilor. La "Schwarz und Weiß" ("Negru şi alb"), "Die Wiederholung" ("Repetarea") şi la alte lucrări, cu greu se mai poate stabili dacă rolul decisiv, pentru autorul punerii în scenă, l-au avut impulsurile tematice (şi filosofice), instalaţiile scenice (Erich Wonder),

desfăşurarea de mişcări scenice ori personalitatea anumitor actori, cântăreți, muzicieni. O serie de alte lucrări se situează în proximitatea acestor încercări, de exemplu instalațiile scenice cu text şi muzică ale lui Michael Simon (cu care Goebbels a colaborat într-o serie de producții), cum ar fi *"Narrative Landscape",* un titlu care trimite pe două căi diferite la caracterul non-dramatic al lucrării: subliniind deschiderea optică a unui câmp şi povestitul, în locul reprezentării. Aici a existat interacțiunea unui cântăreț şi a unui cal cu obiecte de recuzită – din sticlă – într-o încăpere a cărei întindere şi structură, prin rafinamentul conceptului de lumini, fuseseră făcute să apară aproape imposibil de definit. La fel cum, aici, scena se aseamănă cu o pictură, tot aşa, în 1997, lucrând la o instalație creată la Kassel pentru *documenta X,* Goebbels a pornit de la o "scenă" urban-arhitectonică, un pod neterminat în centrul oraşului. Aici, el a lăsat să pătrundă o serie de semne plastice, acțiuni, gesturi, texte şi muzică – o combinație pe care publicul (plasat sub un pod) a urmărit-o cu o anume nesiguranță referitoare la punctul în care începea şi cel în care se termina ceea ce se pusese în scenă: *environment,* instalație, concert în aer liber şi teatru în unul şi acelaşi demers. – Deja un titlu precum "Schauspieler, Sänger, Tänzerin" ("Actor, dansator, cântăreață", de Gisela von Wysocki), pentru care montarea a fost creată de Axel Manthey, exprimă în mod exemplar explorarea acelui "între" în teatrul postdramatic: este vorba despre interacțiunea *performer*-ilor şi nu a principiilor artistice abstracte; despre acel *între* ca o reacție reciprocă a diferitelor moduri ale reprezentării, iar nu de adițiunea acestora; nu de senzații multimediale, ci de o experiență situată de-a curmezişul acestor efecte şi lângă ele.

5. Eseu scenic

Simptomatice, pentru peisajul teatrului postdramatic, sunt acele lucrări în care, în locul unei acțiuni sau al unor scene, este prezentată reflexia, făcută publică, asupra anumitor teme. Texte "teoretice", filosofice sau de estetică teatrală, sunt extrase din adăpostul lor care e camera de lectură, universitatea sau facultatea de teatru şi sunt prezentate pe scenă – cu conştiința deplină a faptului că publicul ar fi înclinat să considere că

actorii ar trebui să se dedice unor asemenea preocupări *înainte* de spectacol. Există grupuri şi regizori care se folosesc de mijloacele teatrului pentru a expune gândirea cu voce tare sau spre a face auzită proza ştiinţifică. Se întâmplă ca şi în spectacole cu texte de teatru să constatăm că actorii par a fi adânciţi mai mult într-o dezbatere despre obiectul muncii lor şi despre spectacol, decât în prezentarea acestuia. În lucrările celor de la Matschapij Discordia, se întâmplă ca publicul să asiste mai degrabă la o dezbatere a actorilor asupra obiectului lor de activitate, decât la o punere în scenă. Asemenea treceri spre o formă pe care am putea-o numi eseu scenic, reprezintă de altminteri reversul eforturilor în sens invers, considerabil sporite, din şcoli şi universităţi, de a teatraliza procesele de învăţământ. Sentimentul straniu de distanţare faţă de acest demers este atenuat de amintitrea faptului că folosirea scenei în astfel de scopuri, la prima vedere, străine ei, ar putea să şi lărgească posibilităţile teatrului.

Când vine vorba de specia eseului scenic, ne vom duce cu gândul la "Unterstzuoberst" ("Pejosdetotînsusdetot") şi "Pfingstpredigt" ("Predică de Rusalii") ale lui Bazon Brock, la "Shakespeare's Memory" făcut la Berliner Schaubühne sau la "Elvire Jouvet" a lui Giorgio Strehler. Interesante, ca fenomen intermediar între teatru şi eseu, sunt două lucrări ale lui Peter Brook: "L'homme qui", după bestseller-ul "Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselt hat" ("Bărbatul care şi-a confundat soţia cu o pălărie") şi "Qui est la?". Cea dintâi prezintă exemple de tulburări patologice de percepţie, a doua, sentinţe, povestiri, mici dizertaţii şi mărturii aparţinând unor celebri profesori de teatru. În amândouă cazurile, actorii au evoluat într-o atmosferă destinsă, au căzut de acord între ei, de faţă cu publicul, asupra unor scene anume, au făcut conversaţie ori au purtat discuţii ca la un seminar, li s-au adresat direct spectatorilor şi au exemplificat teoria cu scene demonstrative sau cu discursurile exemplare ale unor personaje dramatice. La Christoph Nel, în "Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden" ("Despre confecţionarea treptată a gândurilor în timpul vorbirii"), după Kleist, teatrul a constituit tema unei explorări jucăuş teoretice, scenice, a ideilor lui Kleist. Filosofia a fost înconjurată cu joc scenic în reprezentaţii precum "Symposium" şi "Phaidros" la Berliner Schaubühne. Că,

în anii 90, au fost puse în scenă texte ale lui Platon, că Hans Jürgen Syberberg şi Edith Clever au realizat un eseu dintr-un colaj de citate în "Die Nacht" ("Noaptea"), că au loc proiecte teatrale cu texte de Freud şi Nietzsche – toate astea arată statuarea unei specii a eseului dramatic la sfârşitul secolului la al cărui început, Edward Gorbon Craig a conceput o reprezentație – nerealizată atunci – cu toate dialogurile lui Platon.

Această "specie" a eseului scenic teatral poate fi amplasată, în măsura în care ea însăşi se învârte în jurul teatrului, în succesiunea unor "Impromptu de Versailles" de Molière şi "Messingkauf" a lui Brecht. Dacă s-ar evidenția în ele uşurința, caracterul preponderent de schiță şi lejeritatea plăsmuirii în locul elementelor încrâncenat asiguratoare, atunci s-ar cuveni pomenite şi lucrările lui *Jean Jourdheuil,* care adeseori au luat naştere cu colaborarea lui Jean François Peyret şi cu scenografiile lui Gilles Aillaud (care a creat şi multe dintre decorurile lui Grüber). Jourdheuil are merite importante pentru transpunerea – literară şi scenică –, în franceză, a operei lui Heiner Müller iar ca regizor, pe acela, nu tocmai minor, de a fi creat o serie de spectacole elegante, spirituale şi totodată exacte cu texte ale lui Müller ("Hamletmaschine"/"Mauser", "Bildbeschreibung", "La Route des Chars" ş. a.) Unele dintre acestea, prin caracterul lor ironic-reflexiv, se situează undeva între o reprezentația de Müller şi eseul teatral despre el. Din această categorie fac parte şi serile Müller, organizate de Jourdheuil cu autorul în Teatrul Odeon din Paris şi în cursul cărora Müller citea din textele sale. La fel ca în celelalte spectacole ale lui Jourdheuil (cum ar fi "Robespierre", "Shakespeare, sonetele"), aici nu există patos şi identificare neîntreruptă. Caracterul de citat şi de demonstrație identifică teatrul lui Jourdheuil ca post-brechtian. Cu toate că eleganța lui jucăuşă contrastează cu duritatea şi laconismul apodictic al lui Müller, această estetică teatrală se uneşte cu uluitor de bine cu scriitura, fiindcă scoate în evidență potențialul scenic de reflectare non-dramatică: simboluri emblematice şi contemporane sub forma teatrală a eseului scenic.

6. "Teatru cinematografic"

Faptul că, dintre trăsăturile stilistice ale teatrului postdramatic, face parte şi un formalism pronunţat, nu mai are nevoie de o expunere amănunţită. Avem lucrările teatrale ale unui Wilson sau Foreman, formele teatrale care se orientează după modelul structuralismului, cu sugestiile geometric-maşinale ale dansului postmodern (Cunningham) sau, la regizori mai tineri, tendinţa de a se juca cu structuri formale reduse. Limba este redată într-un mod aproape mecanic, gesturile şi cinetica sunt organizate după tipare formale situate dincolo de semnificaţie, actorii par să expună tehnici distanţate (dar nu alienante) ale privirii, mişcării, încremenirii, care fascinează ochiul, dar frustrează foamea de semnificaţie. O acutizare a acestui "formalist theatre", aşa cum foarte precis a botezat Michael Kirby acest amplu teritoriu al noului teatru, este teatrul concret al lui Jan Fabre, cu acea răceală a lui şi cu semnificaţia unor structuri pur geometrice, de neimaginat nici măcar la un Robert Wilson. Un alt exemplu e teatrul portoricanului John Jesurun, care trăieşte la New York, un teatru pe care critica l-a botezat "teatru cinematografic". De cele mai multe ori, spaţiul scenic nu are nevoie de culise, deoarece este structurat, cu rafinament, din suprafeţe de lumini, între care secvenţele respective sar cu iuţeala fulgerului încoace şi-ncolo. Secvenţe, acesta este cuvântul potrivit, întrucât acest teatru explorează relaţiile dintre teatru şi film. Sunt aduse în teatru, uşor modificate, dialoguri din filme, principiul montajului e radicalizat. Abia reuşeşti să urmăreşti firul unei acţiuni, cu toate că încontinuu au loc străfulgerări de începuturi şi fragmente ale unui story. Un mod de a vorbi cvasi-maşinal, cu o viteză uluitoare, împiedică să apară conceptele dramatice de individualitate, personaj, fabulă. Ia naştere un caleidoscop de aspecte vizuale şi verbale ale unei poveşti cunoscute doar în mică parte. Impresia de colaj şi montaj – videografic, filmic, narativ – ocupă prim-planul, acoperind orice percepţie de logică dramatică. Textele pe care Jesurun le concepe el însuşi ca autor corespund acestui stil. Ele sunt rapide, abundă în poante şi fac frecvent aluzie la modele ale unor dialoguri din filme. În "Rider without a horse", care se învârte în jurul situaţiei absurde că, într-o familie, cineva s-a transformat din păcate în lup, există o discuţie mai lungă

despre agresivitatea lupilor – este vorba însă de un dialog din thrillerul lui Hitchcock "Păsările", în cursul căruia un ornitolog neagă cu hotărâre că păsările ar putea să atace oameni (în vreme ce lucrul acesta se întâmplă deja). Numai că, în textul lui Jesurun, păsările sunt înlocuite de lupi.

Jesurun a ajuns la teatru pornind de la studiul sculpturii iar apoi de la dorința de a face film. Pentru el, teatrul înseamnă: să faci un film fără să-l turnezi cu adevărat. Cu ajutorul schimbărilor foarte rapide între "spațiile de joc" decupate prin lumină şi recuzită pe o suprafață cât se poate de mică, ritmul montajului cinematografic este aplicat la teatru. Jesurun a lucrat mulți ani în televiziune, iar în teatrul său, această experiență este încă şi mai vizibilă decât modelul filmului. Tot după serialul de televiziune şi-a structurat, în parte, şi modul de reprezentare a spectacolelor: el a început în 1982 prin a oferi teatru în episoade săptămânale, o serie care se continuă, într-o manieră aparte, sub titlul – inspirat de Hitchcock – "Chang in a void moon", o inițiativă care continuă încă şi care între timp a ajuns la peste 50 de episoade, unele dintre ele, umplând câte o seară întreagă şi în care au fost angrenați mai mult de 30 de actori. Tendința spre filmic şi mediatic este accentuată şi de multiplicarea tehnică a actorilor prin imaginile video cu care aceştia par să comunice. Atunci când e vorba de propria lor imagine, uneori supradimensionată, în segmentele de vorbire adresate imaginii este tematizat inevitabil "sinele" actorilor. Ei vorbesc cu imaginea lor, cu ei înşişi ca o instanță de dimensiuni excesive, ce deține controlul. Deoarece trebuie să-şi coordoneze cu toată precizia rostirea cu textul înregistrat anterior pe video, apare o stranie maşinalizare a corpului şi totodată un proces prin care imaginea tehnologică prinde viață. Aproape în treacăt, ideologia teatrală clasică a prezenței şi a condiției viului este demontată prin întrepătrunderea neîncetată dinte prezența mediatică şi cea personală. În "White Water", 1986, structura este folosită pentru a ocoli, prin joc teatral, dimensiunea fantomatică a virtualului. E vorba despre un băiat care afirmă că a fost martorul unei apariții mistice, care, în relatarea sa, se încâlceşte în numeroase contradicții de nesusținut, dar care, neafectat de inconsistența rațională din relatarea sa, nu renunță deloc la propria sa "versiune" a experienței pe care susține că a avut-o. E drept că în teatrul lui Jesurun apar şi situații "dramatice" în dialoguri, dar ele rămân frag-

mente pe care spectatorul ar trebui să le dezvolte în continuare. Personajele apar ca nişte maşinării de vorbit golite de orice psihologie şi neagă astfel uzanţele, atât pe acelea ale teatrului, cât şi pe acelea ale cinematografului pe care îl citează. Prin procedeul cinematografic, acest teatru fără dramă devine în mod straniu teatru în şi mai mare măsură. În pofida încrucişării atâtor planuri, "rizomul" format din imaginea media, aparatură, structuri de lumină şi actori nu se dezintegrează. El este menţinut la un loc prin rigoarea formală şi prin *textul de rostit.* În felul acesta, limbii vorbite, care se vede devalorizată ca mod de caracterizare individual-psihologică, îi revine rolul de a fi un plan constituiv de legătură.

7. Hipernaturalism

Puterea economică şi ideologică a industriei de imagini filmice şi electronice a fost aceea care a făcut ca cea mai plată dintre toate concepţiile despre artă, despre ce anume ar putea şi ar trebui să fie ea – anume copia sau "simularea" perfectă a realităţii – să devină dominantă iar fixarea pe atracţia trivială pe care o exercită iluziile de realitate de acest fel a fost în măsură să capete demnitate teoretică. Împotriva acestei atrofieri, arta, aşa cum a evidenţiat, cu maximă acuitate, Adorno, caută să se apere prin manevre accentuate de delimitare precum disciplinele ezoterice, provocarea, negaţia, "negativitatea". Odată cu difuzarea lor în masă, mediile fotografice au promovat ideologia naturalistă ca şi când aceasta ar fi fost şi cel mai natural lucru din lume, în vreme ce interesul faţă de stilizare, alienare, distanţare sau gradare, pe scurt: faţă de ponderea proprie a *formelor* artistice ca structurare şi reflecţie a dispărut. Formele artei şi genurile ei, abia dacă mai sunt percepute ca realitate proprie; ele tind să rămână doar moduri diferite ale consumului ("cartea despre filmul"), vehicole care transportă singurul lucru interesant, *story*-ul. Într-o scrisoare către Schiller, la sfârşitul anului 1797, Goethe[152] observa că oamenii voiau să vadă romanele citite cât mai repede cu putinţă la teatru – astăzi ar fi televiziunea sau filmul –, că ei voiau să vadă descrierile literare în acelaşi timp ca tablou – "gravate în cupru". El se plângea că toate astea chiar erau livrate, "... pentru că artiştii care, în fond, ar trebui

să creeze operele de artă în puritatea propriilor lor condiții, cedează tendințelor impuse de spectatori şi ascultători de *a găsi că totul este pe deplin adevărat.*" Şi, "pentru ca nu cumva să mai rămâne vreo activitate pentru imaginația lor, totul trebuie să fie adevărat în sens senzorial, pe deplin prezent, dramatic iar dramaticul însuşi trebuie să treacă cu totul de partea a ceea ce este realmente adevărat."[153]

Există, cu privire la redarea naturalistă, o deosebire fundamentală între film, pe de o parte, şi teatru şi literatură, pe de altă parte. Pentru teatru, hotărâtoare devine o trăsătură pe care o are şi literatura: faptul că nu copiază, ci semnifică. Imaginea teatrală are, cum s-ar zice, o "densitate" mai mică, ea prezintă o sumedenie de lacune, în vreme ce imaginea fotografică nu prezintă niciuna. Funcționează, aici, aceeaşi deosebire pe care o constată Adorno între film şi text: "Reproducerea mai puțin densă a relității în literatura naturalistă încă mai lăsa loc pentru intenții: în structura fără lacune a dublării realității prin aparatura tehnică a filmului, fiecare intenție, fie ea adevărul însuşi, devine minciună."[154] Cu alte cuvinte: "Naturalismul radical pe care-l pune la dispoziție tehnica filmului ar dizolva la suprafață orişice coerență de suprafață a sensului şi ar ajunge într-o opoziție extremă față de realismul familiar." Din rațiuni comerciale, filmul în linia Lumière este nevoit să intre într-o contradicție de principiu cu premisa lui naturalistă, atunci când el introduce în redarea realității sens, perspectivă, intenție. Acum, e adevărat că în teatrul postdramatic există o reîntoarcere a unor caracteristici stilistice *naturaliste,* cărora am fi fost tentați să le acordăm şanse minime de viitor după teatrul epic, absurd, poetic şi formalist. (Dacă am vrea să urmăm radicalismul lui Baudrillard, atunci vechea întrebare în legătură cu imaginea originară şi copia ar fi complet rezolvată. Dacă nu mai există decât "simulacrul", care poate fi înțeles ca o producție artificială de imagini originare, atunci realul nu poate fi cu niciun chip deosebit de un simulacru care funcționează perfect iar naturalsimul nu mai prezintă niciun fel de probleme.) Naturalismul se regăseşte în forme de teatru în care, la prima vedere, nu se mai prezintă decât o redare mai mult sau mai puțin distractivă a cotidianului în proporție de 1:1. Dar trebuie să facem deosebirea între noile forme de naturalism exacerbat şi reflectat şi cele ale "pseudorealismului din industria culturală" (Adorno). Ceea ce – proba-

bil, şi sub impresia realismului fotografic – părea naturalist în teatru încă din anii 70, reprezintă şi o formă de *derealizare,* iar nu de perfecţiune a redării. Werner Schwab a scris piese în care, dintr-un mediu al degradării, al obtuzităţii şi al filistinismului, ia naştere, în cotidianul descris cu precizie caricaturală, o violenţă goală de sens ca oroare cu desfăşurare ritualică. Odinioară, marele realism a "descoperit" drama în cotidianul aparent lipsit de evenimente al burghezilor, în conversaţia, în viaţa monotonă a celor din straturile de jos. Teatrul, şi cel realist şi naturalist, a fost definit nu numai prin faptul că el reda ceea ce societatea mai bună refula, ci şi prin faptul că ridica viaţa reală prin formă până la înălţimea dramei. Noul naturalism al anilor 80 şi 90 prezintă situaţii care arată decădere grotescă şi absurditate. E drept că şi în lucrările teatrale mai noi se practică o exacerbare a realităţii, dar acum are loc exacerbarea în jos: Acolo unde sunt latrinele, drojdia, ceea ce coboară sub limita oricărui gust, acolo regăsim personajul ascuns al ţapului ispăşitor, pe Pharmakos. Lucrul cel mai de jos nu e, ca în naturalism, adevărul, realul care trebuie dezvăluit pentru că a fost ocultat şi refulat. Lucrul cel mai de jos e noua "sacralitate", adevărul propriu-zis, acela care spulberă norma şi regula: *risipirea* în drog, decădere şi ridicol. Nelegiuirea care se consumă banal în cotidianul filistin preia funcţia şi însemnătatea "celuilalt", ale excepţiei, ale monstruosului şi nemaiauzitului, ale extazului. Ar fi o eroare ca, pe baza acestei "încărcări" a realităţii banale şi triviale, să vedem aici doar un nou naturalism. Dimpotrivă, vom alege aici noţiunea de *hipernaturalism,* pentru că ea ne trimite la aceea de "hiperrealism" a lui Baudrillard, care desemnează o asemănare lipsită de referinţe, generată mediatic, exacerbată a lucrurilor cu ele însele, iar nu măsura în care imaginile sunt sau nu adecvate realului.

Din scenele cotidiene de televiziune, formate la şcoala mediilor, în scena hipernaturalistă poate să irumpă, fără niciun comentariu şi fără nicio interpretare, o *viziune fantastică.* Apar modele trivial utopice de mare intensitate. Spaţiul locativ strâmt al sub-proletarilor din "Moeder en Kind", un spectacol al trupei Victoria (care, în anul următor, a primit Premiul Festivalului de Teatru pentru producţia "Bernadetje"), se transformă într-o ţară de vis a şlagărelor, pe cât de fabuloasă, pe atât de nebună, atunci când, unul câte unul, personajele îşi exprimă, prin şlagăre

şi muzică rock, dorurile lor cele mai adânci. În "81 de minute", Lothar Trolle a pus în scenă viaţa cotidiană a vânzătoarelor dintr-un super-market în aşa fel încât, din povestirile şi micile lor conflicte, urcă dintr-odată dorinţa utopică. Transformarea bruscă a cotidianului în absurd se produce adeseori în aceste forme de teatru mai mult decât naturaliste: experienţele de viaţă sau evenimentele povestite devin din în ce mai improbabilşi sunt de un comic grotesc, ca în textele formate la şcoala stilului de televiziune ale lui René Pollesch. Din scene din viaţa de zi cu zi se dezvoltă întâmplări bizare (Werner Schwab). Tendinţe asemănătoare pot fi constatate în piesele unor Wolfgang Bauer, Kroetz, Faßbinder ("Katzelmacher", "Bremer Freiheit"), Turrini, Vinaver, Michel Deutsch ş. a. În acest hipernaturalism teatral, lucrurile care se găsesc mai jos de suprafaţă sunt aduse la lumină nu printr-o dramaturgie a demascării, ele nu sunt nici interpretate social, ci se revelează într-o serie de extaze lirice şi plastice ale imaginaţiei.

În contexte diferite s-a folosit de noţiunea de "hiperrealism" şi Jean Pierre Sarrazac. El vorbeşte cu intenţii critice despre faptul că multe piese de teatru au cultivat un hipernaturalism în sensul unui naturalism de "gradul doi". Cu acest prilej, lumilor de jos li s-ar conferi farmecul exoticului, care ar fi oferit spre consum.[155] Într-adevăr, naturalismul, care a fost criticat cu toată asprimea de Brecht, a fost o dramaturgie a compasiunii. Oricât ar fi devenit de problematic cultul compasiunii ca înlocuitor de emoţie (lacrimi nu lipsite de urmări, din cauză că se cer schimbări sociale), din orice reprezentaţie dramatică se ridică revendicare implicită a ideii de a participa la o trăire: a simpatiza, a compătimi, a fi alături de, a se bucura împreună cu destinul fictiv al personajului fictiv pe care-l întruchipează actorul. Iată însă că, în locul unei dramaturgii grotesc-tragicomice, aşa cum încă le plăcea lui Dürrenmatt şi Frisch să o practice, într-o vreme în care, după părerea lor, numai comedia mai putea să ajungă la lume, în expunerea "vieţii de jos" intervine un uluitor deficit de patos, un proces de "dépathisation"[156]. Pentru caracterizarea unui întreg gen de forme de teatru se impune cuvântul "cool". Este, pentru teatrul postdramatic, o trăsătură semnificativă aceea că tinde spre un *joc cu răceala.* În mod repetat se întâlneşte o tendinţă spre *désinvolture* şi distanţă ironic-sarcastică. Indignarea morală rămâne pe

dinafară atunci când o aştepţi, incandescenţa dramatică lipseşte, cu toate că realitatea e copiată cu trăsăturile ei greu de suportat. Ar fi mult prea simplu să se moralizeze şi această observaţie şi să se conchidă asupra unei insensibilităţi sociale a celor care fac teatru. Şi ar fi şi superficial să se tragă cocluzia că, în teatru, absenţa unei satire sociale cu o ţintă mai precisă derivă dintr-o orbire pe care o aduce cu sine lumea de idei şi sentimente a micii burghezii.[157] Dimpotrivă, noul teatru se cuvine înţeles pe fundalul cuprinzătoarei virtualizări a realităţii şi a masivei penetrări a întregii percepţii de către modelul mediatic. Confruntaţi cu forţa de impregnare şi cu răspândirea masivă, aproape imposibil de ocolit, a realităţii mediatizate, cei mai mulţi dintre artişti nu văd nicio altă ieşire decât aceea de a le grefa ("greffe") modelelor existente propria lor muncă, în loc să facă încercarea, aparent lipsită de speranţă, de a găsi formule artistice total diferite/ deviante. Însă, prin faptul că aceste clişee mediatizate se insinuează în orice reprezentare, momentul acesta nu mai poate să fie departe. *Cool* este denumirea pentru o emoţionalitate care şi-a pierdut "propria" ei expresie în asemenea măsură, încât tresăririle sentimentului, oricare ar fi ele, nu mai pot fi prezentate de acum înainte decât între ghilimele, şi nicio tresărire pe care odinioară drama putea s-o arate nu mai este admisă altfel decât trecută prin filtrul ironiei şi ale esteticii mediilor.

8. Cool Fun

În anii 80 şi 90, noile generaţii din teatru caută aproape cu furie un "real" care, prin refuzul formei, să vrea să provoace şi să fie expresia adecvată a unui sentiment al vieţii tulburat, dar şi intensificat din disperare. Procedând astfel, teatrul imită şi reflectă mediile atotprezente cu sugestia lor de nemijlocire, dar caută în acelaşi timp o altă formă sub-publică de aparentă exuberanţă, dincolo de care să devină perceptibile melancolia, singurătatea şi disperarea. Acest stil de joc frapant al teatrului postdramatic îşi găseşte adeseori inspiraţia în divertismentul de teleziune şi cinematografic, fără să se uite la nivel, se raportează la *splatter movies,* la *quiz shows,* la publicitate, muzica disco şi fondul cultural clasic şi înregistrează totodată starea spectatorilor, mai ales a celor mai tineri, între

resemnare, rebeliune, tristețe şi dorința de viață trăită intens şi fericit. Aceste forme de teatru, care adeseori abia dacă mai sunt teatru, ar putea să răspundă sentimentului fundamental al unei nesfârşite penurii de viitor, care nu poate fi acoperită nici măcar de afirmarea, oricât de forțată ar fi aceasta, a ideii de "distracție" în acum. Condiției statice a socialului (în ciuda frământărilor care au avut loc în 1989 în politica mondială), artele abia dacă i se pot opune frontal, ele se pot confrunta cu ea mai degrabă printr-o atitudine de evitare şi de ignorare. Asta pune bazele pentru *cool fun* ca atitudine virulentă estetic. Cu greu vor fi găsite vreodată aici acțiuni dramatice, mai degrabă imitarea ludică a unor scene şi situații din romane polițiste, seriale de televiziune sau filme. Când apare oarece *action,* atunci numai pentru a expune indiferența acesteia. Teatrul oglindeşte descompunerea experienței şi fărâmițarea ei în fragmențele şi emoții minuscule precum şi, iarăşi, preponderența experienței transmise mediatic.

Acestui fun îi corespunde aplecarea, constatabilă de la un capăt la altul, spre parodie, tendință ce a putut fi deja constată în teatrul absurdului. Dacă vorbim de deschiderea procesului teatral, de întoarcerea teatrului de la statutul de obiect la experiența desfăşurării unui proces comun care, la sfârşit, nu mai permite nicio distanță interpretativă, atunci, parodia e aceea care s-a oferit dintotdeauna să producă această deschidere. Ea este o varietate a formelor de intertextualitate diferențiate în detaliu de către Genette[158]. Evocându-se cunoaşterea altor texte (imagini, sunete) şi confirmându-se aproprierea lor parodică prin râsete, *publicul* este *teatralizat* – cabaretul şi comedia trăiesc, la fel ca şi acel *cool fun,* din această formă de interacțiune. Pe deasupra, ea permite ca gradul de distanță față de ceea ce s-a citat să rămână deschis. Bineînțeles că referința la lumea în care trăim este deja înscrisă în actul cel mai simplu de receptare – recunosc numai acele lucruri pentru care găsesc deja o schemă analogă în orizontul experienței mele. Cu toate astea, e important, din perspectiva esteticii teatrale, dacă această stare de lucruri este "actualizată", dacă în intenția estetică şi în percepția spectatorilor implicarea propriului orizont este explicită ori numai latentă. Spectatorul urmăreşte un parcurs alcătuit din aluzii, citate şi contracitate, glume pentru cunoscători, motive din filme şi muzica pop, un mozaic pestriț de

episoade rapide, adeseori minuscule: totul pe un ton distanţat ironic, sarcastic, "cinic", lipsit de iluzii şi "cool". Lumea preferă până şi cel mai nesărat calambur, decât să înghită insuportabila "seriozitate" mincinoasă a retoricii publice şi oficiale. René Polesch, Stefan Pucher sau compania "Gob Squads" sunt câteva exemple germane şi englezeşti pentru încercarea de a explora cu încăpățânare în acest spirit după conexiuni contemporane între tehnologia medială şi actori live. Ele formulează vise într-o "ameţitoare imobilitate" (Paul Virilio), care operează fără un context dramatic, mai degrabă asociativ şi pop-"liric". (Texte de Rolf Dieter Brinkmann au fost transpuse scenic în mai multe rânduri de Stefan Pucher).

Din acest teatru face parte şi o nouă înflorire a *culturii clubului:* în noi forme de teatru de sufragerie (anunţul circulă între prieteni şi cunoscuţi, spectatorii sunt invitaţi direct în sufrageria proprie), în aranjamente teatrale ce generează contactul nemijlocit cu publicul. "În blocuri cu apartmente cu chirie, prin curţi dosnice, în zone industriale dezafectate se găsesc încăperi care sunt spaţii de trecere: în realitate locuinţă, totodată însă şi galerie, bar şi loc al unui *happening.* Aceste cluburi şi locuri de întâlnire sunt instalaţii provizorii, care se tem de *mainstream,* idile marginale. El trăiesc exact atât cât ţine distracţia pe care o găzduiesc." Formele de exprimare ale acestei *"club-culture"* reunesc "cultura trivială a majorităţii lipsite de gust, mărfurile de masă, fabrica socialistă de bunuri de consum şi barocul postbelic, pe Superman şi lumina lumânărilor".[159] Kitsch ostentativ, solidarizare cu gustul maselor, rebeliune şi sete de *fun,* toate astea la un loc. De cele mai multe ori, abia dacă se consumă vreo acţiune pe planul realizării scenice. Dimpotrivă, sunt alese situaţii accentuat incidentale şi lipsite de importanţă: un party, un show de televiziune, o întâlnire în discotecă; şi, pornind de la astfel de situaţii, sunt prezentate, sub formă de povestire, fantezii, experienţe, anecdote, glume. Cu diaproiectoare, fotografii, scene jucate, dialoguri presupuse, înregistrări video şi audio, elemente de show şi naraţiune, în astfel de locuri se prezintă tot ce se poate, de la trivialitatea agresivă până la inteligenţa marginalizată.

"Gob Squad" din Nottingham nu joacă numai în teatre, ci şi în birouri, galerii şi parcări. Estetica juvenilă urbană reflectă aici apropierea

şi distanța dintre oameni într-o manieră adeseori uimitoare. În "Close Enough to Kiss", actorii sunt "încuiați" într-o încăpere mai mult lungă, cu pereți din oglindă transparentă numai pe o parte, în care ei se dau în spectacol într-o manieră vesel-disperată pentru publicul de afară. E vorba, dacă dorim, de un teatru "radical epic". Numai că nu este un autor acela care, printr-un "rol" într-o lume fictivă a scenei, îşi desfăşoară temele şi gesturile alimentate şi mijlocite în mare măsură de o percepție secundară a mediilor, ci un număr de "persoane mediocre", adeseori abia caracterizate individual. Gluma necruțătoare tinde atunci spre expunerea sarcastică, ironică, a obscenității, a violenței cotidiene, a singurății şi dorințelor sexuale, totul coroborat cu citarea ironică a culturii triviale şi cu implicarea acesteia. Ar fi de amintit aici o serie de proiecte ale unor oameni de teatru tineri de la secția de teatrologie aplicată din Gießen, la care elaborarea colectivă şi atmosfera fundamentală „cool" ajung să fie convergente. Combinația de situații teatrale şi cultura clubului, specifică tineretului, caracterizează şi creația unor companii precum "showcase beat le mot". Teatrul este supra- sau sublicitat prin anumite forme de contact, ca la "She she pop", unde actorii au negociat cu publicul ce anume să se joace, sau în "Hautnah" al lui Felix Ruckert, unde spectatorii se strâng mai întâi într-o atmosferă asemănătoare cu aceea a unui bar, de unde apoi fiecare în parte îşi "alege" câte un dansator pentru ca, apoi, în încăperi separate, acesta să îi danseze "hautnah" (aproape de tot), fiind şi implicat într-o formă de interacțiune.

Serile extrem de destinse ale celor de la BAK-Truppen din Bergen (Norvegia) creează şi ele o atmosferă de participare intensă şi cordială, fiindcă teatrul este făcut aproape "invizibil". Publicul abia dacă bănuieşte despre ce e vorba, dar atitudinea persoanlă de lucru creează o situație care situează comunicarea teatrală între planul public şi cel privat. Momente de diletantism aparent improvizat (mai mult țopăială decât dans), contact vizual cu spectatorii, întreruperi ale jocului, apropierea de spectatori provocată de deficitul de profesionalism, renunțarea aproape totală la o structură implicând acțiuni – toate astea dau naştere *sentimentului de comunitate.* Literatura are numai funcția de a da cheia: în 1989, "Germania. Tod in Berlin" a lui Müller, în 1990, "Când se trezesc morții" de Ibsen, în 1991, "Peer, tu minți. – Da", care a plecat de

la “Peer Gynt”. De cele mai multe ori, structura include momente de jucăuşă auto-periclitare sau auto-alterare: toţi actorii poartă pe ochi un fel de scoici (“adevărate”) de un albastru alienant de intens (în spectacolul despre mincinosul Peer Gynt) sau inhalează heliu, ceea ce, pentru scurte perioade de timp, transformă vocea în mod grotesc, ori detonează pe propriul lor trup mici corpuri explozive, ca acelea pe care le poartă actorii în filme atunci când trebuie să simuleze că au fost împuşcaţi.

Mai cu seamă în Ţările de Jos şi în Belgia s-a dezvoltat o foarte vie cultură teatrală a companiilor, care dau reprezentaţii şi în teatre mari şi în centre culturale şi sunt tratate ca egale în drepturi cu teatrele stabile. De cele mai multe ori, e vorba de actori şi spectatori tineri care se reunesc în cazul unor companii precum “Dito Dito”, “t’ Barre Land”, “Toneelgezelschap Dood Pard” sau “Theater Antigone”. Spectacolele sunt caracterizate printr-un amestec aparte de atmosferă de teatru şcolar, de petrecere şi teatru popular. Actorii se urcă pe scenă agale şi relaxat, stau de vorbă între ei, aruncă priviri spre public, par a cădea de acord între ei. După care se prea poate ca, treptat, să înceapă să se înţeleagă că sunt pe cale să-şi împartă roluri. Glume, în interiorul şi în fara piesei, convorbiri particulare şi un fel de a juca ce nu intenţionează să ascundă deficitul de profesionalism, apoi trec în scene de joc, care pot fi din nou întrerupte. Întrebuinţarea unor elemente de recuzită, atitudinea, felul de a vorbi: totul rămâne în acelaşi timp destins, alienant şi epic (toţi actorii îşi “arată” înfăţişarea, doar rareori mai inserează scene stilizat-identificatoare), spectacolul se desfăşoară întotdeauna înspre public. Textul dramatic jucat fragmentar şi într-o manieră înrudită cu universul de experienţe al tinerilor este folosit consecvent drept material, pentru a se reprezenta propriile griji – de exemplu, un conflict între rege şi prinţ (e vorba aici de de reprezntaţia, aleasă pentru calitatea ei de model exemplar, cu “Henric IV” de Shakespeare), e conflictul între părinţi şi copii. Nu calitatea aproprieii unui text clasic, ci un *teatru neamenințător* ca eveniment social este scopul. Se recunosc, aici, laboratoare din care pleacă o vitalitate ieşită din comun: teatru fără dramă (chiar atunci când aceasta e folosită) şi fără povara copleşitoare a tradiţiei unei bogate literaturi dramatice (ca în Germania). Este poate la îndemână întrebarea de ce trebuie discutate fenomenele explicate aici, devreme ce, cum se

vede aproape fără putință de îndoială, multe dintre ele nu se pot ridica la standardele unor pretenții artistice mai înalte în ceea ce privește profunzimea și forma. Iată răspunsul: pentru că această căutare a unor moduri de exprimare și comportament dincolo de cele ale establishmentului, chiar și atunci când mijloacele artistice clachează în mare măsură, este superioară celor mai multe dintre producțiile rutinate. Pentru că, pe lângă plăcerea sesizabilă a jocului teatral, aceste spectacole transmit cu intensitate tristețe, compasiune, mânie în privința relațiilor și dorința unui alt fel de a comunica și, chiar și ca *artă* proastă, ele sunt *teatru* mai bun decât e adeseori teatrul "bun" ca artă și meșteșug. Mai degrabă din direcția unor astfel de momente teatrale situate între pop și seriozitate, decât dinspre rutina calificată a reprezentării clasicilor sunt de așteptat, în viitor, noi modalități de abordare a teatrului – și a literaturii.

Dacă ne uităm la teatrul stabil care ar putea fi cel mai lesne comparat cu această "scenă", Berliner Volksbühne, vom face următoarea constatare: până și un teatru înzestrat cu toate competențele, inclusiv în plan artistic, consideră că șansa lui constă în situarea deliberată sub toate standardele critice. Prin intermediul provocării evidente, teatrul reușește să se afirme nu prin poziția lui culturală sau "dramatică" superioară, ci ca moment live într-o dezbatere publică. La Berliner Volksbühne, lucrul se desfășoară într-o atmosferă impregnată de discuții politizate, de delimitare a opiniei și de formarea de grupuri de aceeași orientare. În caietul-program al spectacolului său "Golden fließt der Stahl" ("Auriu curge oțelul"), Frank Castorf a remarcat că, spre deosebire de postmodernismul vest-european, artiștii din fosta RDG au particularitatea de a se vedea ca pe niște "politicieni ratați", care livrează o contribuție la ideologie, "oricât ar fi de ironică ar fi maniera în care o fac" acest lucru. (Se cuvine menționat, în acest context, fenomenul Christof Schlingensief: prin acțiunile sale situate undeva între pop, dada, suprarealism, politică și teatru al mediilor, el a reușit să impună, în mass media, o serie de probleme politice – într-o manieră care bineînțeles că pendulează între show, scandal și politică, care ajung nu o dată să se confunde.) Situate pe o rafinată pistă a trivialității, montările lui Frank Castorf pun teatrul în relație cu colportajul și banalitatea și articulează în felul acesta o spirituală rebeliune (pe alocuri, însă, doar stupidă), care firește că merge în gol pe

măsură ce se îndepărtează de "originile" ei situate în fosta RDG. Farsa "Pension Schöller" ("Pensiunea Schöller") este cuplată cu "Die Schlacht" ("Bătălia") a lui Heiner Müller, în "Golden fließt der Stahl", sunt introduse o piesuță anostă a lui Karl Grünberg şi material textual din "Wolokolamsker Chaussee".

9. Un teatru al spațiului "împărțit"

O radicalizare deosebită a principiului non-mimetic în teatrul post-dramatic a fost întâlnită la compania *Angelus Novus.* Lucrările temeinic documentate[160] ale acestui teatru şi – după dizolvarea companiei – montările şi workshopurile lui *Josef Szeiler* (printre altele, la Berlin, Londra, Tokio şi Argos) s-au desfăşurat cu publicul: vorbire şi citire elaborată prin improvizație, simplă prezență corporală intensă a actorilor într-o situație în care nu există deosebire între scenă şi spațiul destinat spectatorilor. La spectacolele care sunt concepute ca o continuare publică a lucrului din repetiții (în principiul, repetițiile sunt şi ele publice), spectatorii pot să vină şi să plece după cum consideră ei. Ceea ce contează este *spațiul împărțit:* el este perceput, utilizat şi, în sensul acesta, *împărțit* în egală măsură între cei ce joacă şi toți spectatorii. Prin concentrarea sesizabilă ia naştere un spațiu ritualic lipsit de rit. El rămâne deschis, nimeni nu rămâne pe dinafară, trecătorii pot să arunce o privire înăuntru, spectatorii, jurnaliştii, toți cei interesați pot să vină şi să plece. La lucrarea "Hamlet/Hamletmaschine" în 1992, la Tokio, când s-a lucrat într-un studio de film, marea poartă de la intrare, dinspre stradă, rămânea larg deschisă. Deoarece durata stabilită pentru repetiții, iar apoi pentru reprezentații putea fi depăşită de fiecare dată, sentimentul față de afară şi înăuntru se intensifica, pătrunderea în hală şi părăsirea ei începea să fie simțită ca act, chiar ca decizie a spectatorului. Lumina care cade înăuntru, care se schimbă odată cu ora şi momentul zilei, pătrunde în conştiință, umple spațiul cu un timp-lumină concret. Teatru deschis, despre care, având în vedere absența rolurilor, a mijloacelor scenice, a acțiunilor, aproape că e cu neputință de menționat unde are loc de fapt, şi care cu toate astea desfăşoară o intensitate ieşită din comun.

Pentru actori, "acțiunea" de a vorbi, de a citi cu voce tare, de a improviza în lipsa acțiunii, a rolului şi a dramei reprezintă o provocare. În cazul acestui tip de aranjament, ei nu se bucură de protecția scenei, sunt expuşi din toate părțile, inclusiv din spate, privirilor, deconcentrării, poate chiar deranjării şi agresiunii din partea unor spectatori nerăbdători sau iritați. Stupefiantă răbdarea cu care publicul japonez, complet surprins de absența aşteptatului teatru al acțiunii, a încercat să-şi explice întâmplările, pentru el, ieşite din comun în gradul cel mai înalt: oameni înveşmântați în negru, care nu "joacă", nu acționează nicio culisă, nu au niciun "rol", ci, într-o libertate disciplinată a improvizației, rostesc textul *Hamletmaschine* al lui Heiner Müller, amestecat cu pasaje în germană, aşadar cu neputință de înțeles, îl rostesc, îl *distribuie în spațiu* individual, în cor, ca femei şi bărbați, interiorizat, ca strigăt general ori adresându-se anumitor spectatori. *Teatru* postdramatic *al rostirii,* uneori şi al citirii de text, al vocilor, al minimalismului teatral. El conține o concentrare asupra textului care e atemporală, care vine din vremurile străvechi ale teatrului, şi o reducție alienantă. Motivele minimale voce, corp, spațiu, durată, resping farmecul iluzionării şi, din acest punct zero, dau naştere unei teatralități de o speță cu totul diferită. Dragostea secretă a teatrului se îndreaptă, aici, spre *arhitectură:* teatrul lui Josef Szeiler poate fi înțeles, doar cu o doză mică de exagerare, ca pregătire ceremonioasă de a recupera spații din tăcere şi din uitare prin intermediul vocilor, corpurilor, gesturilor şi coregrafiei, de a le face să devină sonore şi să ajungă la o vizibilitate emfatică pentru o vedere care se produce cu întregul corp, cu propria mişcare şi poziționare în spațiu, nu numai cu apartul optic al ochilor.

Acțiunea apare numai sub formă de conținut al textelor, care sunt vorbite şi citite, texte epice precum "Iliada" lui Homer, piese de Beckett şi Müller, Brecht şi Eschil. Ceea ce se petrece în planul real-corporal, e un repertoriu de fenomene gestuale. Nicio lume a scenei nu caută să comenteze ceea ce spune textul, cu atât mai puțin să ilustreze. Ca să suspende despărțirea dintre spațiul de joc şi acela al spectatorilor, teatrul renunță, una după alta, la toate jucăriile care altminteri sunt cosiderate ca necesare, chiar constituive pentru teatru, până şi la acțiune – joc de roluri şi dramă – în favoarea unor acțiuni în mare măsură improvizate,

ce vizează o experiență specifică a prezenței, la co-prezența *idealiter* egală în drepturi a actorilor şi a spectatorilor. Caracterul unei "situații" în sensul descris mai sus se realizează, aici, prin următorii factori: în primul rând, spectatorul nu are de ales şi, prin intrarea sa în spațiul teatral, el devine, pentru ceilalți spectatori, un element al teatrului, unul care "participă la joc". Fiecare în parte devine *unicul spectator,* pentru care actorii şi restul publicului sunt teatrul "lui". În al doilea rând ia naştere o conştiință acută a *propriei prezențe:* ce zgomote produci, în ce raport te afli față de ceilalți oameni prezenți şamd. În al treilea rând, apropierea corporală de actori te obligă să intri în contact nemijlocit cu ei (priviri, schimburi de priviri, posibil şi atingeri fugare) şi, în acest contact, ai experiența unei sfere "subdefinite" într-un mod aparte – ea nu e nici pe de-a întregul publică, nici cu totul privată. Sentimentul nemijlocit al unei comunicări "îndoielnice", provocate corporal-spațial, declanşează un proces de reflecție la anumite forme de comportament şi comunicare interpersonală. În sfârşit, la acest tip de acțiuni este prevăzut un spațiu nu doar pentru propria participare "automată", ci şi pentru cea deliberată: spectatorii pot lua decizia de a urma un actor în mersul său cu încetinitorul; uneori există texte care fac posibilă participarea la rostire şi la citire şamd. Textul, corpul şi spațiul alcătuiesc o constelație muzicală, arhitectonică şi dramaturgică ce rezultă din legătura dintre momentele predefinite şi cele imposibil de planificat: fiecare dintre cei de față îşi simte prezența în spațiu, propriile sale zgomote, larma, poziția în spațiu, sunetul paşilor şi al cuvintelor. Este determinat să fie el însuşi prudent, să aibă grijă şi să țină seama de întregul situației, de tăcere, de ritm, de mişcare. Prin faptul că teatrul este în asemenea măsură înțeles ca "situație", el parcurge în acelaşi timp un pas spre dizolvarea şi totodată spre intensificarea teatralului. El porneşte de la încercările din anii 60 şi 70, în cursul cărora deja rolurile spectatorilor şi ale celor activi treceau unele într-altele şi radicalizează pe nesimțite *responsabilitatea* spectatorului față de procesul teatral, la a cărui realizare acesta poate să participe, dar pe care, prin comportamentul său, poate să-l şi deranjeze ori chiar să-l compromită. Vulnerabilitatea procesului se transformă în rațiunea lui de a fi şi lansează întrebări referitoare la normele comportamentului cotidian. La Fabre, responsabilitatea constitutivă a tuturor

celor implicați, inclusiv a spectatorilor, rămâne, pentru teatru, o dimensiune virtuală. Rămâi spectator şi trebuie să-ți justifici propria participare la procesul aflat în curs de desfăşurare. Aici, dimpotrivă, teatrul îi oferă practic fiecărui spectator posibilitatea să-l deranjeze vizibil prin acte insensibile sau de-a dreptul agresive, să-i împiedice desfăşurarea.

Distanța estetică a atins un nou prag minim în spectacolele timpurii ale companiei *La Fura dels Baus*. În vreme ce, la Madrid, teatrele subvenționate şi cele particulare jucau un rol dominant, în Catalonia se putea observa, încă sub dictatură, o viață intensă a grupurilor independente: Els Joglars, Els Comediants şi La Fura dels Baus au devenit cunoscute pe plan internațional. Sigur, La Fura dels Baus este un caz extrem, dar din extreme se poate citi şi dialectica ascunsă a formelor teatrale moderate. Teatrul acesta nu se mulțumeşte să-l implice pe spectator de bună voie: oamenii sar tot mereu în lături la fel ca o turmă, ori de câte ori căruțele butucănoase sunt trase prin mulțimea adunată într-un cort. Publicul este când înghesuit într-un spațiu îngust, când lăsat pradă dezorientării. În teatru ia naştere o situație claustrofobă, care poate să amintească de situațiile din timpul unei violente demonstrații de stradă. Eşti îmbrâncit la o parte fără pic de delicatețe, ca să se faci loc pentru o acțiune, eşti înghesuit din mai multe părți de actorii şi de mulțimea celorlalți spectatori. O muzică puternică să-ți spargă urechile şi tobe, lumini şi zgomote violente, efecte piromtehnice îi înconjoară pe spectatori, şi începi să-ți faci griji că actorii s-ar putea accidenta în cursul acțiunilor aparent brutale.

Bineînțeles, cu timpul, sentimentul de amenințare dispare: începi să observi că şi acțiunile cele mai periculoase şi mai riscante în aparență, precum şi amintitele curse ale carelor prin mijlocul spectatorilor sunt controlate cu precizie. În această situație teatrală, este abandonat tot ceea ce ține de ideea spațiului teatral din vremuri mai vechi. Corpul spectatorului devine o componentă a punerii în scenă. Nu există nicio îndoială că e vorba de teatru, nu de o demonstrație sau de pregătirile pentru o luptă de stradă. Se poate recunoaşte până şi o temă a proceselor misterioase ale unei montări Fura: putere, subordonare şi situarea deasupra oricărei autorități, autoritate, frică şi violență. O seară precum "MTM" e structurată cu precizie: prolog, patru scene ale puterii, epilog. În fiecare

scenă există un punct culminant, şi aceasta îşi găseşte sfârşitul în aşa-numitele "cataclisme Nexus", catastrofe care produc un spaţiu gol pentru următoarea scenă. Tema este prelucrată într-o manieră mitică sau poetică, nicidecum însă explicit politică. Cu totul altfel stăteau lucrurile din acest punct de vedere, nu cu mult timp în urmă, la Living Theatre, unde interacţiunea cu publicul era în mod direct şi vizibil politică. Artiştii îi implicau pe oameni în discuţiile care – la fel ca în bătăile regizate de futurişti – duceau şi la unele forme de violenţă fizică. În condiţiile în care Esslin vedea deja în asta o problematică "manipulation of reality"[161] şi un "borderline case" – un caz în care era incert dacă mai era vorba de teatru sau nu –, teatrul a continuat totuşi să transforme din ce în ce mai mult acel "borderline case" într-o regulă.

10. Solo-uri teatrale, monologii

Se întâmplă ca mulţi regizori să procedeze precum Klaus-Michael Grüber ("Faust" monologal cu prilejul anului Goethe1982 cu Bernhard Minetti; "Povestirea servitoarei Zerline" a lui Hermann Broch cu Jeanne Moreau şi Hanns Zischler ca ascultător mut în penumbră) sau Robert Wilson ("Hamlet – A Monologue", 1994, "Orlando" de Virginia Woolf cu Jutta Lampe la Berlin şi Isabelle Hupert la Paris) şi să reformuleze piesele clasice, transformându-le în monoloage. Numeroase încercări de teatralizare, de pildă monolagele domnişoarei Else de Arthur Schnitzler sau Molly Bloom a lui James Joyce, atestă dorinţa de a câştiga texte ale tradiţiei literare de partea unei forme teatrale monologale. Sau îşi fac apariţia – fără să fie vorba de monolog în sensul strict, ci de teatru formulat monologal – actori care, joacă sau rostesc, fără niciun partener, toate rolurile dintr-o piesă sau dintr-un text. "Penthesilea" lui Edith Clever sau "Die Marquise von O." în regia lui Syberberg; Marisa Fabbri în "Bacantele" lui Euripide în regia celui care, timp mulţi ani, i-a fost şi mentor, Luca Ronconi (o lucrare de câţiva ani, între 1976-1979), sunt doar câteva exemple în acest sens. La urma urmelor, este absolut evident că, pe lângă aplecarea spre anumite forme ale tabloului teatral, anumiţi inovatori din domeniul teatrului ca Jan Fabre, Jan Lauwers sau Robert Lepage, caută tot mereu şi structura monologală pentru a pune în scenă

"solo-uri" pentru anumiți performeri. Să ne gândim la Robert Lepage, la "Acul şi opiul" ori "Quatre Heures à Chatila" de Jean Genet, unde forma devine mediu al adresei politice directe. În 1992, Jan Lauwers a pus în scenă auto-reprezentarea actorului său Tom Jansen sub titlul "Păcat/păcat". Aici, Jansen le povesteşte spectatorilor din viața sa, relatează, cu o simplitate neteatrală, despre copilăria lui, începuturile sexualității, familie, la urmă, despre moartea fratelui său – totul, în timp ce stă la un pupitru de scris (Jansen a redactat el însuşi textul). Un exemplu extrem îl constituie performance-ul radical "Flaming creatures/Roy Cohn/Jack Smith" de Ron Vawter, o seară denumită "solo teatral", în care strălucitul actor de la Wooster Group – deja marcat de SIDA, de care avea să moară puțin mai târziu – i-a prezentat, unul după altul, pe temutul reacționar american Roy Cohn şi un homosexual celebru în lumea artistică din San Francisco. Este izbitoare şi predilecția celor din Wooster Group pentru acele texte ale lui Eugene O'Neill care tind prin propria lor structură spre o abordare monodramatică ("Emeperor Jones", "The Hairy Ape"). S-ar putea trimite şi la versiunile de Heiner Müller ale lui Heiner Goebbels, de ex. "Prometheus", "Oder die glücklose Landung" şi la numeroase lucrări ale unor oameni de teatru mai tineri din mai toată Europa. Pentru a rotunji imaginea, e suficientă menționarea că, şi acolo unde dialogul este încă prezent, acestuia i se retrage tocmai acel element cu ajutorul căruia se considera că ia naştere arta autorului dramatic – tensiunea electrizantă a aşteptării răspunsului şi a desfăşurării.

Una dintre lucrările mai noi ale lui Robert Wilson, "Hamlet, a monologue" (premiera 1994) este relevantă pentru interferența completă dintre noul limbaj teatral, care se apropie de performance, şi planul textual al dramei aduse la o structură monologală. Reprezentația constă într-o lungă expunere monodramatică a dramei lui Hamlet. Preponderența monoloagelor, în *Hamlet,* a fost adeseori observată şi pusă în legătură cu caracterul reflexiv al protagonistului. Mallarmé a văzut în Hamlet posibilitatea exemplară a unui teatru liric-monolagal, "Hamletmaschine" a lui Müller a desfăcut drama în monoloage. Wilson joacă Hamlet şi câteva personaje principale ale piesei cu un text rearanjat, începând cu una dintre ultimele remarce ale lui Hamlet, care ar putea fi alese şi drept

început, pentru că ele sunt caracterizante pentru teatrul lui Wilson: *"Had I but time* – as this fell sergeant, death, is strict in his arrest – O, I could tell you – but let it be..." Monologul lui Wilson se recomandă drept reflecție şi amintire a lui Hamlet pe marginea morții, el este structurat ca un flash back. Asigurarea liric-epică asupra propriei istorii a luat locul desfăşurării dramatice. Rearanjarea textului, asigurată de Wolfgang Wiens, precizează cât se poate de clar că, de fapt, nu e vorba de istoria dramatică a acțiunilor şi non-acțiunilor lui Hamlet. Mai degrabă avem de-a face cu un proces de reflexie şi interogație deghizat în narațiune monologală. (Nu se poate analiza aici în ce măsură drama lui Hamlet nu se poate citi cumva în această lumină, aşadar dacă adaptarea post-dramatică se potriveşte foarte exact cu obiectul ei.) În procesul textului se întâlnesc acum fraze ale lui Hamlet din diferite etape ale dramei şi se pun, reciproc, într-o lumină nouă, iar textele diferitelor personaje se amestecă şi se combină. Totul este legat laolaltă prin vocea lui Wilson/ Hamlet şi muzica lui Hans Peter Kuhn. Toate astea fac ca jocul lui Wilson să fie distanțat cu atâta lipsă de menajamente şi într-un mod atât de evident, iar intonarea vocilor diferite, chiar şi a celor feminine, atât de "jucată", încât spectacolul s-ar putea la fel de bine numi "Robert Wilson – performance în oglindă a personajului Hamlet". El vorbeşte pe tonuri de înălțimi diferite, țipând răguşit şi artificial, parcă falsând, iar apoi mormăit. Nu lipsesc nici momentele comice, o tonalitate declamativă până la parodie, care citează stiluri actoriceşti ale unor generații trecute, alternând cu un ritm de vorbire natural. În fiecare moment, evocarea, prin citare, a textului piesei este conştientizată ca material pentru persoana performerului Wilson – care de altfel a şi declarat că această reprezentare a lui Hamlet este, pentru el, o chestiune foarte personală. Tocmai de aceea şi-a asumat, fără să-şi facă niciun fel de iluzii, pericolul de a fi deja "prea bătrân". (Într-adevăr, "formalismul" teatrului său este de altfel mai puțin pronunțat în anii 90, lăsând locul unei expresii în mai mare măsură personale a sentimentelor. Încorporându-şi mai multă psihologie şi mai multă poezie, el creează şi mai mult spațiu în care persoana Robert Wilson să se arate şi să se reprezinte pe sine. Dar ce mai înseamnă formalismul, atunci când vorbeşti despre el aşa cum o face Wilson: "Formalism înseamnă să observi lucrurile cu distanță; ca o

pasăre, care priveşte de pe creanga copacului ei în depărtările universului – în faţa ei se întinde nemărginirea, a cărei structură temporală şi spaţială ea poate totuşi să o recunoască."[162])

Jan Kott compară marele monolog din dramele lui Shakespeare, relevant şi derutant totodată, cu un *gros-plan* cinematografic[163]. Numai că funcţiei, la prima vedere într-adevăr analogă – anume, izolarea protagonistului – îi revine o semnificaţie aproape opusă. Monologul teatral, e drept, face posibilă o privire în interiorul protagonistului, aşa cum o realizează în felul său şi planul apropiat din film. Dar ceea ce se petrece înainte de toate în percepţia cinematografică a chipului scos în evidenţă e demontarea percepţiei spaţiale. Aşa cum arată Deleuze, privirea spectatorului de film trăieşte experienţa unui "espace quelquonque", a unui spaţiu oarecare. Planul apropiat sparge sugestia spaţială a continuum-ului spaţial. În timp ce spaţiul oarecare al gros-planului ne îndepărtează de realitate şi ne poartă mai adânc în fantasmă, monologul personajelor pe scenă, dimpotrivă, consolidează certitudinea percepţiei noastre asupra procesului dramatic ca pe o *realitate* atestată prin implicarea directă a publicului în spaţiul-acum. Şi *tocmai această depăşire a graniţei universului dramatic imaginar spre situaţia teatrală reală* e aceea care conduce la un interes specific faţă de forma textuală a monologului şi la teatralitatea specifică ce decurge din monolog. Nu este o întâmplare că tocmai din această cauză s-a dezvoltat o caracteristică a teatrului postdramatic a cărui esenţă e demersul monologal. Teatrul postdramatic oferă monoloage cât se poate de diverse; el transformă texte dramatice în texte monologale şi îşi alege şi texte literare non-teatrale pentru a le prezentă în manieră monologală.

În teatru, putem deosebi o axă de comunicare intrascenică de o axă de comunicare perpendiculară pe scenă, cea de-a doua desemnând comunicarea dintre scenă şi spaţiul, diferit de aceasta (real sau structural!), al spectatorului. Dacă e să ne gândim la faptul că, iniţial, cuvântul grecesc "theatron" desemna spaţiul spectatorilor, iar nu teatrul întreg, îl vom numi pe acesta din urmă "axa theatron". Diferitele varietăţi, de la monolog şi apostroful adresat publicului până la performance-ul solo, au în comun *retragerea axei intrascenice în faţa axei theatron.* Acum, înainte de toate, vorbirea actorului este accentuată în forma ei de adresă

directă cu spectatorul, discursul lui, ca discurs al persoanei ce vorbeşte în mod real, şi, astfel, şi caracterul expresiv al discursului său e evidenţiat mai mult ca dimensiune "emotivă" a limbii actorului decât ca expresie emoţională a personajului fictiv întruchipat de el. În felul acesta se actualizează o *scindare latentă* a teatrului: ce-i drept, discursul teatral a avut dintotdeauna o dublă adresă: orice discurs are concomitent o direcţie *intrascenică* (spre partenerul de joc) şi una *extrascenică,* spre theatron. Din acest cunoscut caracter dublu al *oricărui* tip de teatru, teatrul postdramatic a tras concluzia că, în principiu, trebuie să fie cu putinţă ca prima dintre aceste dimensiuni să fie dusă până la limita dispariţiei, pentru a o forţa pe cea de-a doua şi pentru a o potenţa până la o nouă calitate teatrală. Astfel, devine problematică imaginea semioticii teatrale conform căreia teatrul s-ar sprijini pe legarea a două sisteme de comunicare. Mai mult, devine inevitabilă recunoaşterea faptului că poate să existe teatru ca "sistem exterior de comunicare" şi fără, sau aproape fără "construcţia unui sistem de comunicare fictiv interior"[164]. Mult prea adesea, un astfel de teatru este lăsat pe dinafară, fiind categorisit mult prea în pripă drept "metadramă sau metateatru care, în această calitate, încă poate fi considerat ca aparţinând, tipologic, dramei"; ceea ce, iarăşi, este cu putinţă în măsura în care este concepută drept "dramă", în chip eronat, derutant şi greşit, drama pusă în scenă. În teatrul postdramatic, situaţia dramatică nu se mai adaugă realităţii autonome a ficţiunii dramatice numai pentru a-i da viaţă acesteia din urmă. Dimpotrivă, situaţia teatrală ca atare devine o matrice în ale cărei linii de forţă se înscriu elementele ficţiunilor scenice. Teatrul se vede accentuat ca situaţie, nu ca ficţiune.

O metodă mai la îndemână de a determina aspectul de reprezentare al limbii se retragă în favoarea realităţii ei teatrale constă în consolidarea caracterului ei de *apostrofă* pe axa theatron. Asta poate lua forma bocetului, a rugăciunii, a spovedaniei respectiv a "autodenunţării" ori a "injurierii publicului". Dar nu numai discursul şi vocea, ci şi corpul, gestica, individualitatea indiosincratică a unui actor sau performer în general sunt "izolate" în sensul folosit de Mukarovský, aşadar expuse încă o dată în spaţiul scenic printr-o încadratură specială. Din cauză că aici nu e vorba pur şi simplu de continuarea monologului ca formă textuală,

este de preferat ca, pentru această tendință a teatrului postdramatic, să se utilizeze un cuvânt rar: e vorba de *monologii,* care ar putea fi considerate ca simptom şi indice al mutației postdramatice a noțiunii de teatru. Acolo unde prezența actorilor, ținând în mod evident de concepție şi nu de accident, unde contactul lor cu spectatorii determină ceea ce se întâmplă pe scenă, se poate vorbi de monologie ca model teatral fundamental. Ceea ce Northrop Freye defineşte ca "mimesis al dialogului" se situează în afara teritoriului dramei.

Cele mai multe studii dedicate monologului vin din polaritatea, specifică analizei dramei, dintre dialog şi monolog şi, din cauza modului lor de abordare centrat pe text, ignoră tocmai poanta teatrală a monologiilor. Distincții precum "monoloage acționale vizavi de monoloage nonacționale"[165] ori teza conform căreia convenția monologului "ar stiliza" "cazul patologic al excepției" de a vorbi cu sine însuşi cu voce tare, transformându-l în "formă normală", sunt obținute cu ajutorul schemei reprezentării mai mult sau mai puțin realiste a acțiunii unei drame şi induc în eroare analiza *teatrului,* chiar dacă sunt cât se poate de utile în analiza dramei. În plus, monologul poate în mod deosebit să ispitească la o pripită interpretare a formei. Neproductivă, pentru teoria teatrului, este de pildă teza comună potrivit căreia monologul ar exprima singurătate, o incapacitate sporită de comunicare, respectiv "tulburări de comunicare"[166] sau alienare interumană. Din punctul de vedere al esteticii teatrale s-ar putea afirma mult mai degrabă că, dimpotrivă, numai într-un sistem dialogal putem recunoaşte momentul în care vorbirea, ca demers de comunicare între oameni, clachează, în vreme ce un monolog ca discurs ce are drept adresant publicul, sporeşte faptul comunicării – şi anume, pe acela care se consumă hic et nunc în teatru. Dimpotrivă, despre un teatru care se retrage în mod "absolut", în sensul dat de Szondi, în spatele celui de-al patrulea perete lăsând să se desfăşoare acolo o comunicare dialogală care funcționează ca unsă, s-ar putea afirma, că blochează comunicarea *în* teatru. Din perspectiva teatrului iese la iveală o altă valență a monologicului decât aceea care vine din textul dramatic. Această analiză nu intenționează nicidecum să sugereze că monoloagele nu ar putea genera în nicio împrejurare suspendarea înțelegerii reprezentării. Ajunge să ne gândim la monologul fantomatic al bătrânului sta-

hanovist la căpătâiul soției aflate pe patul de moarte în "Gust", de Herbert Achternbusch, care a avut premiera absolută în limba franceză la TEP, jucată apoi în 1985 la München de Joseph Bierbichler. În linia monologului său "Ella", Achternbusch arată şi aici, recurgând la singurătatea monologizării, cum oamenii de rând pot deveni "biblic terifianți" (Benjamin Henrichs).

11. Teatru coral

Teoria monologului a adus, pe bună dreptate, pe lângă comunicarea anulată, încă o motivare a *monologizării dialogului* în dramă: nu numai o prăpastie de netrecut a conflictului, dar şi un mult prea mare consens al celor ce vorbesc poate împiedica dialogalul. În această situație, personajele nu vorbesc atât unul pe lângă celălalt, cât, cum s-ar spune, toate în aceeaşi direcție. Într-o astfel de limbă non-conflictuală, aditivă, ia naştere *impresia unui cor.* Szondi, de exemplu, a observat asta la Maeterlinck. Simptomatic, pentru teatrul postdramatic, e că structura dialogală e depăşită în folosul celei monologale şi corale. La început, s-ar putea să surprindă faptul că teatrul epocii moderne, care pare a fi părăsit corul cu atât de mult timp în urmă şi într-un mod atât de evident, îşi afirmă o dimensiune corală. Dar poate că la dispariția corului e vorba de o realitate doar aparentă, care ne amăgeşte, făcându-ne să trecem cu vederea o tematică mai profundă. În orice caz, este de netăgăduit faptul că, în teatrul postdramatic, se produce o întoarcere a corului. Pe de o parte, sunt puse în scenă coruri la modul cel mai direct. În 1995, atât Gerhardjan Rijnders cât şi Anatoli Vassiliev îşi iau ca temă cântecele de jale ale lui Ieremia. Un cor de vorbe şi de mişcări, invocația cântată iau adeseori locul dramei şi al dialogului. Preocuparea față de tragedia antică subliniază dimensiunea corală, de la Şerban până la Grüber. Izbitoarea e paralela între cor şi monolog la Theatergroep Hollandia, care pe de o parte pune în scenă tagedii antice ("Perşii", "Troienele") pornind de la spiritul corului, pe de altă parte reuneşte, sub titlul "Twee Stemmen", două solo-uri pe texte de Duras şi Pasolini. Aici se reunesc în chip evident două motive paralele ale teatrului: reducerea la cântecul de jale coral şi monologal şi reluarea unor materiale antice.

Interesul paralel față de cor şi monolog are un motiv întemeiat. "Tendința monologului de a trece în vorbirea de tip coral"[167] s-a făcut remarcată destul de timpuriu. De la "Lagărul lui Wallenstein" până la "Moartea lui Danton" se face simțită o linie corală ce traversează dramaturgia clasică. Bauer[168] arată cum, spre deosebire de "dialogul legat", care-şi păstrează un caracter "antitetic" chiar şi în prezența mai multor actori, într-o scenă precum actul IV din "Moartea lui Danton" a lui Büchner, ia naştere mai degrabă o polifonie decât un dialog: fiecare vorbitor în parte nu face decât să contribuie cu strofe la un cor de jale colectiv. Monologizarea şi corul sunt înrudite. Ori de câte ori drama recurge la un număr mare de personaje pentru a descrie o lume, ea tinde spre cor, în măsura în care vocile individuale se însumează într-un cânt general – chiar dacă rostirea în cor nu este prevăzută formal. Din punctul de vedere al esteticii teatrale, rămâne concluzia că, în epoca mediilor, în centrul teatrului sunt împinse monologul şi corul, aşadar exact acele forme de vorbire care sparg caracterul dialogal închis al universului dramatic.

În chip analog cu monologia, corul este acela care are capacitatea (deja prin calitatea lui de mulțime) să funcționeze, scenic, ca oglindă şi partener al publicului. Corul zăreşte cor, axa theatron este pusă în valoare. Corul oferă de acum înainte posibilitatea manifestării unui corp colectiv, care intră în relație cu fantasme sociale şi imagini dorite ale contopirii. Este evident că nici măcar nu e nevoie de cine ştie ce eforturi din partea regiei pentru ca, la apariția unui cor, să determine publicul să se gândească la mase de oameni din realitate, la clase, popor, colectiv. Corul neagă formal concepția unui individ complet desprins de colectivitate şi produce totodată o mutație a statutului limbii: atunci când textele sunt rostite coral sau de câte *dramatis personae* care-şi ridică glasul nu ca indivizi, ci în calitate de componente ale unui colectiv coral, realitatea proprie a cuvântului, sonoritatea lui muzicală şi ritul său sunt trăite într-o manieră nouă. Vocea corală înseamnă manifestare a sunetul nu-doar-individual al unei pluralități de voci şi, totodată, unirea corpurilor individuale într-o mulțime, ca "forță". Ceea ce sare poate mai puțin în ochi e faptul că legătura vocilor, în cor, duce şi la o alienare şi la *deturnarea* literală a vocii. Corul înalță un glas în ale cărui unde sonore vocea individuală e drept că nu se duce la fund, dar nici nu mai participă prin in-

dividualitatea ei nefalsificată, ci doar ca element sonor al unei voci corale noi, frisonant de autonomizate, care nu e nici individuală, dar nici doar abastract colectivă. Dacă vocea individuală, cu toate că adeseori încă mai poate fi distinsă, nu mai poate fi desprinsă de spațiul de rezonanță al întregii voci corale, în schimb, corul vorbește, dimpotrivă, în fiecare dintre vorbitorii individuali. Sunetul, alienat de corpul individual, plutește însă ca o entitate de sine stătătoare deasupra corului: voce fantomatică, aparținând unui fel de *corp intermediar.* Rezultă, de aici, o interesantă paralelă între cor și *mască.* Cine se uită la un vorbitor, are experiența intensă a faptului că sunetul și chipul individual își aparțin unul altuia. Dacă, dimpotrivă, asculți vorbind un purtător de mască (sau dacă vorbești tu însuți de după o mască), constați că și aici vocea pare în mod straniu desprinsă, despărțită de sine, aparținând de acum măștii, *persona,* și nu persoanei care vorbește.

Einar Schleef a legat istoria dramei din epoca modernă de destinul corului. După el, drama clasică ar fi înlăturat corul antic, în special pe acela format din femei. Pentru Schleef, alungarea femeii și a corului, dispariția corului de femei are o legătură "cât se poate de strânsă cu alungarea conștiinței tragice", care poate fi recâștigată numai "plasând din nou femeia în conflictul central", după ce, în teatrul burghez, care nu a cunoscut decât asocierea bărbaților și corul de bărbați[169], ea a fost victima unei "excluderi". Într-adevăr, trebuie să ne dea de gândit faptul că, în textele lui Heiner Müller, femeia, la fel și corul de femei (Electra/Ofelia/Cor; îngerul disperării și trădarea cu chip de femeie; Daşa, Medeea şamd.) avansează într-adevăr până în centru. Ele contrabalansează eul scenic masculin, care, fără relația sa ambivalentă cu femeia, nici măcar nu s-ar putea constitui. Drama modernă, spune Schleef, a rupt-o cu corul antic din cauză că a vrut să uite de relația de reciprocitate dintre colectivitate și individ. Naşterea individului burghez a tăiat cordonul ombilical care-l lega de realitatea colectivă, pentru a putea impune subiectul burghez în întreaga lui măreție. O nouă formă teatrală poate porni numai de la rămășițele și figurile amânate în care s-a păstrat totuși modelul fundamental al axei cor/individ. Astfel, multe dintre dramele clasice germane ar trebui în fond citite ca nişte coruri: "Die Soldaten" ("Soldații"), "Die Weber" ("Țesătorii"), "Die Räuber" ("Hoții")...[170] "Piesele ger-

mane", spune Schleef, "variază motivul cinei, necesitatea drogului, (...) ingerarea lui de către un cor şi individualizarea unui membru al corului prin trădare."[171] Pe fondul acesta, el citeşte dramaturgia ca pe o alăturare între evidenta îndepărtare a elementului coral şi continuare secretă a existenței acestuia, citeşte "Faust" şi "Parsifal" ca opere simptomatice în care "drogul" funcționează pe post de catalizator (sângele cinei în "Parsifal", băuturi fermecate, drogul morții, drogul potenței şamd. în "Faust"). În montarea corală, de către Schleef, cu "Puntila" al lui Brecht, numai "domnul" rămâne un personaj individual. La fel cum Kantor apărea pe scenă ca regizor, tot aşa stă pe scenă şi Schleef ca regizor şi ca Puntila. Dimpotrivă, Matti, "eroul pozitiv" al lui Brecht, se transformă în masă corală. Axa dramatică de joc între tatăl Puntila şi fiica Eva (Jutta Hoffmann) este păstrată doar ca reminiscență menită să amintească de una dintre temele preferate ale tuturor tragediilor burgheze, dificila şi ambigua relație tată-fiică. Montările corale ale lui Schleef au fost discutate din calea afară de amplu, fiind şi extrem de controversate. Teatrul său este cel mai explicit coral din întreg spectrul postdramatic: ritmizarea savantă şi alienantă, legătura dintre corul vorbit, corul de mişcare şi spațiu au creat, în cazul lui, un limbaj teatral propriu, care presupune o prezentare detaliată chiar şi numai a aspectelor auditive. Numai că asta ar depăşi cadrul acestei treceri în revistă care menționează cele mai importante aspecte ale esteticii corale fără să evalueze ipostazele ei individuale.

Într-o manieră diferită, pot fi apreciate drept simptomatice pentru prezența lipsită de dramă, corală, a actorilor şi "serile" lui Christoph Marthaler, "Murx den Europäer..."("Hăcuieşte-l pe european...") sau "Stunde Null oder die Kunst des Servierens" ("Ora zero sau Arta servirii"). Ceea ce sare în ochi aici, pe lângă absența dramei, este principiul numerelor care funcționează la fel ca în spectacolul de varietăți sau în circ. Interesul este menținut treaz prin surpiza permanentă şi schimbarea de atitudine. Marthaler pune în scenă structuri lirico-muzicale. Poezia şi muzica scandează aparițiile. Ceea ce domină, la el, nu este o dinamică a secvenței şi consecinței, ci o rotire mozaicală, reluată tot mereu de la început, în jurul temei. Antidramatică este deja concentrarea pe comportamente umane cotidiene între mic-burghezi, gelozii

mărunte lipsite de urmări, dorințe sexuale nesatisfăcute, accese periodice de agresivitate, împăcare plângăcioase. E vorba de un univers al mediocrității, o stare care poate fi făcută recognoscibilă prin mici procese, dar care nu poate fi modificată prin coliziuni dramatice. Modalitatea de reprezentare a ei este forma *corului social,* care se compune, ce-i drept, din stări individuale, dar care nu se reuneşte mereu numai în cântul coral, ci îşi menține calitatea corală de la un capăt la altul în simpla alternanță a vocilor. În planul textual, abia dacă se întâmplă să apară texte dramatice, în locul lor, însă, există cântece, discursuri şi expuneri. La Marthaler, numeroasele cântece corale ilustrează dorurile colective de armonie. Scenele se compun, dimpotrivă, dintr-o mulțime de răutăți reciproce, din tortúri mai mici sau mai mari, din spaime şi fanfaronade. În cântecele populare prezentate cu predilecție, tensiunile sunt armonizate, dar cântatul în cor face audibilă frumusețea lor în ciuda fracturilor. Astfel, prin intermediul corului, scena se transformă într-un demers de educație muzicală şi de critică temeinică a ideologiilor. Ceea ce contribuie în mare măsură la realizarea acestui efect, la Marthaler, este prezența aproape neîntreruptă pe scenă a tuturor actorilor. Sistemul de intrări şi ieşiri a fost caracteristic pentru teatrul dramatic. Dacă, dimpotrivă, se optează pentru o prezență de tip "coral" a tuturor celor implicați, la care se adaugă faptul că pe scenă rămân în continuare şi actorii nu tocmai activi, atunci, cu toții apar ca un cor social. În noul teatru, această strategie poate fi urmărită de la montările cu Cehov ale lui Ottomar Krejca, de pildă, trecând prin "Vilegiaturiştii" a lui Peter Stein şi până la Marthaler.

12. Teatrul eterogenului

În fiecare epocă, teatrul este definit şi prin modul în care este perceput şi tematizat momentul *eterogenului,* care îi este imanent în mod sistematic. Teatrul ca atare cuprinde încă o dată, *in nuce,* întreaga scală a lucrărilor, activităților şi posibilităților de exprimare omeneşti, o lume la scară mică. Tehnică a sunetului şi sărbătoare, dans şi dezbatere, construcție scenică şi filosofie – toate astea se reunesc în practica teatrală. Astfel, o idee scenică poate să răsară din legătura între o formulare teo-

retică, o situație tehnică, expresia corporală a unui actor şi o imagine poetică, dintr-o discuție între lighting designer, secretarul literar, actori şi autor. Aceasta este "rizomatica" lui structurată eterogen. Prin fiecare dintre elementele ei, aceasta trimite afară din teatru, la "viața reală". Deoarece teatrul este în acelaşi timp un act artistic şi parte a vieții cotidiene a unei comunități, deoarece el există într-o multitudine de conexiuni urbane şi politice, una dintre temele lui fundamentale poate să fie relația sa cu cotidianul. Începând din anii 70, teatrul caută locuri în care el să se poată conecta, ca artă, la procesele de viață şi de muncă, pentru a se putea inspira din ele. În anii 80 şi 90, se consolidează tendința nu atât de a aduce cotidianul în arta teatrală, cât, dimpotrivă, de a ocupa spații publice cu arta teatrală – până la limita recognoscibilității ei ca propunere estetică şi chiar dincolo de ea. Astfel, fragmente din piesele didactice ale lui Brecht sunt citite în sediul serviciului de asistență socială, pentru a provoca dezbateri. Astfel, la Münster, o acțiune care altminteri era rezervată ajutorului social, anume o masă gratuită pentru sute de oameni nevoiaşi, este pusă în scenă ca acțiune teatrală. Astfel, teatrul este implicat în toate procesele posibile ale socializării, pedagogiei şi pedagogiei terapeutice, se face teatru cu handicapați sau cu orbi, fără să se poată stabili de fiecare dată cu precizie dacă arta se inspira din ceea ce îi este străin ori dacă ea se înscria în practica eterogenă a altor domenii sociale. Într-adevăr, în cursul acestei acțiuni ori al altora asemănătoare s-a ajuns la dezbateri serioase între participanți dacă unele dintre incidente observate "fac parte" din ea sau nu. Teatrul postdramatic este, prin propria lui tendință, "theatre at the vanishing point"[172] (Herbert Blau). El îşi actualizează caracterul imanent de sărbătoare, de adunare şi de eveniment social sau chiar politic, dar şi pe acela de acțiune cât se poate de reală, prelucrând totodată acest caracter cu mijloace ce țin de estetica teatrală. Alcătuirea temporal-dinamică "teatru", pusă în scenă, se prezintă astfel mai degrabă ca "lucru care se întâmplă".

PERFORMANCE

Teatru şi performance

Un câmp interstiţiar

Modul schimbat de folosire a semnelor teatrale are drept urmare faptul că frontierele dintre teatru şi formele de practică ce tind, asemenea celor din *performance art,* către o experienţă a realului, devin fluide. Prin asociere cu conceptul şi obiectul a ceea ce se numeşte "concept art" (aşa cum a înflorit ea mai ales pe la 1970), teatrul postdramatic poate fi înţeles ca o încercare de a conceptualiza arta în sensul în care ea să nu ofere reprezentare, ci o experienţă a realului (timp, spaţiu, corp) care se doreşte directă: *Concept Theatre.* Caracterul i-mediat al al unei experienţe comune a artiştilor şi a publicului se situează în centrul artei performance-ului. Astfel, e lesne de înţeles că era necesar să ia naştere o zonă de frontieră între performance şi teatru, pe măsură ce teatrul se apropie de eveniment şi de gestul de autoreprezentare al artistului de performance – cu atât mai mult cu cât, pe de altă parte, în anii 80 poate fi observată o tendinţă opusă teatralizărilor din performance art. Pentru această evoluţie, RoseLee Goldberg atrage atenţia asupra unor artişti precum Jesurun, Fabre, LeCompte, Wilson şi, în continuarea acestuia, Lee Breuer ("Gospel at Colonus", 1984). Se ajunge la o nouă unificare între operă, performance şi teatru. În afară de asta, Goldberg mai aminteşte şi companiile italieneşti "Falso Movimento" şi "La Gaia Scienza", dar şi "La Fura dels Baus", "Arianne Minouschkin" (!) şi

alții[173]. Performance-ul se apropie de teatru atunci când caută structuri vizuale şi auditive elaborate, extinderea prin tehnologiile mediatice şi prin recursul la intervale de timp mai lungi. Vice-versa, sub impresia unor ritmuri de percepție accelerate, teatrul experimental devine "mai scurt": ne mai fiind orientat spre desfăşurarea psihologică de acțiune şi caracter, el se poate mulțumi adeseori cu spectacole durând o oră sau mai puțin. Privit din perspectiva artelor plastice, performance art se prezintă ca lărgire a reprezentării imagistice şi obiectuale a realității prin *dimensiunea timpului.* Durată, momentaneitate, simultaneitate, irepetabilitate – toate astea devin experiență temporală într-o artă care nu se mai limitează să prezinte rezultatul final al creației lor ascunse, ci doreşte să valorizeze procesul temporal al coagulării imaginilor ca proces "teatral". Sarcina privitorului nu mai constă în reconstrucția mentală, în recrearea şi redesenarea răbdătoare a imaginii fixate, ci în mobilizarea propriei capacități de reacție şi trăire, pentru a transforma în realitate oferta de participare.

Adeseori, actorul teatrului postdramatic nu mai este interpretul unui rol (actor), ci un performer care-şi oferă pe scenă propria sa prezență spre contemplare. În acest sens, Michael Kirby a lansat noțiunile "acting" şi "not-acting" împreună cu o interesantă diferențiere a trecerilor, de la "full matrixed acting" până la "non-matrixed acting".[174] Analiza lui este prețioasă pentru că, dincolo de deosebirile de ordin tehnic, ea face ca terenul de "dedesubtul" felului clasic de a juca teatru să iasă la iveală cu claritate. "Not-acting", una dintre extreme, se referă la o prezență în care actorul nu face nimic pentru a întări informația care ia naştere prin prezența lui (de exemplu, servitorul de scenă în teatrul japonez). Fără a fi implicat în matricea unui context de joc, el se află aici în stadiul de "non-matrixed acting". Pentru treapta următoare – "symbolized matrix" – Kirby se referă la un actor care, jucând Oedip, şchiopătează. Numai că el nu joacă şchiopătatul, un băț aflat în pantalonii lui îl obligă să meargă aşa. Prin urmare, el nu mimează şchiopătatul, ci doar îndeplineşte o acțiune. Dacă contextul semnelor adăugate *din afară* sporeşte, fără ca actorul însuşi să le producă, se poate vorbi despre "received acting" (într-o scenă de bar, câțiva bărbați joacă un joc de cărți într-un colț, la o masă. Ei nu fac nimic altceva decât să joace cărți,

dar sunt percepuți ca actori, ei par să joace). Atunci când se adaugă o participare emoțională clară, o dorință de a comunica, se atinge treapta de "simple acting". Performeri ai "Living Theatre"-ului merg prin public şi explică, degajați: "Nu am voie să călătoresc fără paşaport", "Nu am voie să mă dezbrac" etc. Afirmațiile se potrivesc, nu sunt ficțiuni, dar s-a declanşat un joc actoricesc simplu. Abia atunci când se adaugă *ficțiunea,* se poate vorbi de "complex acting", de actorie în sensul deplin al utilizării uzuale a cuvântului. Ultimul se referă la actor, în vreme ce, spre deosebire de el, performerul se mişcă în principal între "simple acting" şi "non-acting". Pentru performance, la fel ca şi pentru teatrul postdramatic, fenomenul de "liveness", prezența provocatoare a omului în locul întruchipării unui personaj este cea care trece în prim plan. (Ar merita un studiu aparte, modul în care s-a modificat profilul solicitărilor la care sunt supuşi actorii noilor forme teatrale vizavi de textul dramatic. În decursul prezentului studiul ajung să fie discutate, ce-i drept, o serie de aspecte ale acestei probleme, de exemplu tehnica prezenței sau dualitatea întruchipării şi comunicării, numai că ele nu pot fi urmărite în continuare aici.)

Ce se afirmă prin performance

Performance-ul, în sensul cuprinzător al termenului, a fost definit foarte precis ca "estetică integratoare a viului".[175] În centrul modului de a proceda specific performance-ului (din care nu fac parte numai forme artistice) se situează "producerea de prezență" (Gumbrecht), intensitatea unei comunicări "face to face", care nu poate fi înlocuită nici de cele mai avansate procese de comunicare mijlocite de vreo interfață. Şi, aşa cum în performance art se ajunge la abdicarea criteriilor operei, şi în noul teatru, practica reprezentației îşi revendică ea însăşi o "valabilitate" estetică ce nu a mai existat niciodată înainte: dreptul la afirmarea, prin performance, a unei realități fără justificarea ei în ceea ce ar fi de reprezentat. Valabilitatea teatrului nu este derivată dintr-un "model" literar, chiar dacă el ar putea într-adevăr să-i "corespundă" acestuia. Lucrul acesta a dus la o derută considerabilă în teoria literară. Pentru cazul în care procesul jocului teatral trece el însuşi înaintea procesului

dramatic reprezentat, Wolfgang Matzat vorbeşte, îngrijorat, despre "teatrul teatral", şi asta din cauză că, aici, dominanta ar fi "perspectiva teatrală"; dar Matzat nu mai numeşte drept exemple – e adevărat, în anul 1982 –, pe lângă farsă şi commedia dell'arte, decât teatrul absurdului. Iar acestuia, el îi certifică deja pericolul ca o "accentuare extremă a reprezentației teatrale" să facă teatrul să apară ca "straniu de gol": "Procesele reprezentate se transformă în semnificante lipsite de semnificate, în simboluri fără semnificație, deoarece ele nu pot fi umplute cu un conținut emoțional."[176] De ce ar fi nevoie ca un spectacol să nu vădească niciun pic de conținut emoțional în propria lui realitate, rămâne obscur. Numai că astfel de verdicte eronate atrag cu atât mai mult atenția asupra nevoiii de a analiza cu precizie mutațiile suferite de locul şi structura comunicării teatrale în teatrul postdramatic.

Clivajul, introdus în formele antiiluzioniste şi epice ale teatrului, între prezență şi reprezentare, între reprezentat şi procesul reprezentării conținea, ce-i drept, noi propuneri de percepție, totuşi, poziția observatorului a rămas în esență neschimbată (el se afla "de cealaltă parte a scenei"), chiar şi atunci când publicul trebuia să fie provocat, zgâlțâit, mobilizat social, politizat. În vechiul teatru al iluziei onirice, măsura de "real" nu fusese suficientă în ochii modernismului şi aşa se face că s-a ajuns la strategiile dez-iluzionării. Dar argumentul acesta al lipsei de real a reuşit să revină structural şi să se îndrepte şi împotriva teatrului modern. E adevărat că el este receptat conştient, totuşi, el nu situează în centru realul situației teatrale însăşi, aşadar, procesul care se desfăşoară între scenă şi public.Tocmai acesta a devenit nucleul ideii de performance. În felul acesta se parcurge cu siguranță încă un pas mare în direcții pierderii criteriilor artistice care, s-ar putea impune cu mai multă uşurință şi ar rămâne verificabile în condițiile referirii la o operă *(Werk)*. Dacă valoarea nu o mai reprezintă opera ce ar urma să fie apreciată "obiectiv", ci un proces între performeri şi public, atunci, această valoare depinde de experiența personală a celor implicați, aşadar de o stare de lucruri în cel mai înalt grad subiectivă şi efemeră în comparație cu opera fixată durabil, "inertă". Imposibil de formulat devine şi definiția care să spună ce anume ar fi performance-ul, cam pe unde trece frontiera care-l desparte de un comportament exhibiționist oarecare, menit să sară în

ochi. Informația ultimă, acum, nu mai poate să fie decât caracterul indiscutabil al actorilor: performance-ul este ceea ce aceia care îl creează anunță a fi performance. Afirmația performativă nu se mai măsoară după criterii prederminate, ci înainte de orice după *succesul în ceea ce priveşte comunicarea.* Prin urmare, nu mai e cu putință ca publicul, care nu mai este doar un martor neafectat de cele întâmplate, ci şi un partener implicat în teatru, să nu decidă asupra succesului în ceea ce priveşte comunicarea. În felul acesta a luat naştere o inevitabilă *apropiere de criteriile comunicării în masă.* Acesta este reversul eliberării teatrului spre afirmația performativă, care îi deschide în acelaşi timp un amplu spațiu de manevră pentru noi stiluri de punere în scenă. Înhămat sistematic între pre-text şi receptare, spectacolul îşi mută greutatea spre acest din urmă pol. Dintr-o operă de reprezentare, teatrul, ca produs obiectualizat (chiar şi când această operă reificată e concepută procesual), trebuie să se transforme în act şi moment al unei comunicări. El devine un schimb care nu numai că îşi recunoaşte caracterul de moment, aşadar, caracterul său trecător, perceput de tradiție ca un neajuns în comparație cu durabilitatea operei, dar îl şi afirmă ca practică indispensabilă intensității comunicării.

Transformare de sine

Acest studiu nu-şi poate propune decât să delimiteze zona de suprapunere între teatru şi performance art, pentru că această zonă face parte din discursul teatrului postdramatic. Dar el nu poate proceda la o analiză adecvată a performance-ului în sine. Ceea ce se impune a fi discutat e următoarea mutație: teatrul presupunea ca artiştii să prezinte, prin materiale şi gesturi, o realitate pe care ei o *transformă* aristic. În performance art, acțiunea artistului nu este folosită atât pentru a transforma o realitate aflată în afara lui şi de a o putea transmite prin intermediul prelucrării estetice, ci vizează mai degrabă un proces de " transformare de sine".[177] Artistul – în performance art, izbitor de frecvent, o artistă – organizează, duce la îndeplinire şi exhibă acțiuni care se răsfrâng asupra propriului corp. Atunci când, în felul acesta, corpul ajunge să fie folosit nu doar ca subiect al unei acțiuni, ci totodată ca obiect, ca material care semnifică, un astfel de mod de a proceda anulează distanța estetică, atât

pentru artistul însuşi, cât şi pentru public. Chris Burden, care, în "Shoot" (1971), a pus să se tragă în el cu pistolul, Iole de Freitas, Gina Pane, care, în "A hot afternoon" (1977), şi-a rănit vârful propriei limbi cu o lamă, provoacă întrebări referitoare la statutul diferenței estetice şi, mai presus de orice, la poziția în care este adus cu acest prilej *spectatorul.* În punctul în care transformarea de sine ajunge să fie valoarea dominantă, teatrul provoacă o altă concluzie decât performance-ul. Şi în teatru se poate ajunge la momentul transformării de sine, dar, în clipa în care acesta ajunge în punctul absolutizării ei, se opreşte. Actorul vrea, ce-i drept, să realizeze o serie de momente unice, dar vrea să le şi *repete.* Poate că el refuză să fie dublul unui personaj, dar apare ca actor "epic", care arată, el apare ca propriul său interpret, ca performer care îşi foloseşte prezența ca material estetic primar. Totuşi, el vrea ca în ziua următoare să repete procesul, rămânând el însuşi. Manipularea irevocabilă a propriului corp se poate petrece o dată, dar nu acesta e scopul.

Fie că performerul se oferă pe sine însuşi drept "victimă", fie că, prin experiența participării sale, publicul este culpabilizat şi se vede el însuşi ajuns în rolul de victimă[178], fie că performance-ul trece el însuşi la o auto-manipulare ce atinge granița suportabilului – de fiecare dată se ajunge la o analogie cu *ritualurile* arhaice. Numai că ele au toate şansele să devină problematice, deoarece acum sunt îndeplinite în absența credinței mitic-magice de odinioară. Într-adevăr, conceptul de transformare de sine te provoacă să vezi ca perspectivă radicală al performance-ului sinuciderea publică, un act care nu ar mai fi afectat de niciun compromis prin simplă "teatralitate" şi reprezentare şi ar constitui o experiență radical de reală, ținând de un acum absolut (şi irepetabilă). Această reflecție nu are nici scopuri satirice, nici polemice. Autentiticitatea personală şi artistică a ideii de performance nu e pusă sub semnul întrebării. Ea nu a produs numai momente live nemaiauzite, dar a şi modificat pe termen lung concepțiile despre artă. Ce se cuvine semnalat aici e diferența punctului de plecare, a opțiunii referitoare la relația dintre viața reală şi artă: să rămână oare distanța estetică, fie şi radical diminuată, principiul acțiunii estetice sau nu? Într-adevăr, în spatele întrebării referitoare la transformarea de sine virtualmente radicală în performance şi în teatru se găseşte întrebarea legată de *opțiunea etică.* RoseLee Gold-

berg citează o afirmație a lui Lenin (!), "Etica este estetica viitorului",[179] afirmație ce a contribuit la găsirea titlului pentru un performance de Laurie Anderson în 1976: "Ethics is the Aesthetics of the Few(ture)". Şi în teatru, corpul poate fi expus riscului: ca practică materială, arta teatrală presupune dintotdeauna poluarea frontierei dintre cel care arată şi gestul de a arăta, din cauză că întotdeauna corpul este folosit drept material. Aşa stau lucrurile şi în baletul clasic, care presupune antrenamente chinuitoare, dar despre asta se poate discuta şi la Schleef, Fabre sau alții ca practică radicală (dar totodată şi îndoielnică). Diferențierea între performance şi teatru (noi ştim: o graniță clară nu există) ar fi de operat nu numai acolo unde expunerea corpului, rănirea lui deliberată de către posesorul său pun corpul ca material semnificativ într-o situație în care el se lasă "captivat" de procesul semnelor, folosit de el, ci acolo unde o astfel de situație e provocată cu scopul explicit al transformării de sine. În principiu, în teatru, performerul nu vrea să se transforme pe sine, el vrea să transforme o situație şi poate şi publicul. Cu alte cuvinte: chiar şi în activitatea teatrală, oricât ar fi ea de orientată spre prezență, transformarea şi efectul catharsis-ului rămân 1) virtuale, 2) liber consimțite şi 3) viitoare. Idealul performance-ului este, dimpotrivă, un proces şi un moment care 1) se întâmplă în mod real, 2) este constrângător emoțional şi 3) are loc aici şi acum.

Ar fi prea mult să încercăm să identificăm liniile de demarcație dintre transformare şi transformarea de sine în modalitățile diferite de utilizare a ritualului. Spectacolul de performance ca ritual, aşa cum se întâmplă de pildă la acționiştii vienezi (Nitsch, Mühl), are menirea să-l re-formeze pe spectator. O etică a catharsis-ului – agresivitatea reprimată de societate este adusă înapoi în spațiul conştiinței şi al experimentabilului – presupune participare şi, prin trezirea unor afecte necontrolabile (frică, scârbă, oroare), trece dincolo de acea *splendid isolation* a spectatorului. Cu toate astea, aici, identitatea de sine a actorilor rămâne protejată, procesul rămâne teatru în aceeaşi măsură în care tablourile lui Arnulf Rainer rămână artă plastică. Deoarece aici nu poate fi vorba de o cercetare antropologică, ne-am mulțumit în general să evidențiem aspectul ritualic şi cvasi-ritualic în unele forme de teatru şi în performance. Chiar dacă se concede că rămâne îndoielnic demersul de a extrage tipuri de compor-

tament din tipul de reprezentare magic şi mitic şi de a le transplanta într-o situație cât se poate de modernă, e de domeniul evidenței că recursul la arhaic, realizarea frontieterelor comportamentului codificat de civilizație, adaptarea chiar şi superficială a unor forme comportamentale ceremoniale a devenit în mod obiectiv productivă artistic şi a sprijinit concomitent şi opoziția vizavi de încercarea de a forța arta radicală să intre în tiparele unor reguli estetice tradiționale. Pe bună dreptate, Johannes Lothar Schröder se declară împotriva unei "respingeri generalizate, care se sustrage provocării din partea unor acțiuni printr-o aversiune pretins rațională împotriva religiei."[180] În practica contemporană a teatrului şi performance-ului, ritualul lansează întrebări legate de posibilitățile omului la granița îmblânzirii sale prin civilizație. Faptul că artistul – şi fără nicio îndoială artistul de performance, marginalizat mai mult decât toți ceilalți – nu poate funcționa realmente ca şaman, aşadar, ca un outsider recunoscut social şi admirat, care trece frontiere pentru ceilalți – este cât se poate de evident. În societatea contemporană, fiecare artist îndeplineşte ritualul numai şi numai pe răspunderea sa.

"Oriîncotro ne uităm şi oricât de departe privim şi în urmă," scrie Schechner, "teatrul se prezintă ca o împletire de ritual şi divertisment. Într-unul din momente, originea lui pare să fie ritualul, în clipa următoare este divertismentul – gemeni acrobați rostogolindu-se unul peste celălalt, fără ca vreunul dintre ei să rămână vreodată deasupra mai mult decât celălalt."[181] Nu ar fi corect să limităm pătrunderea impulsului ritual la teatrul anilor 60 şi 70. Ceea ce s-a dezvoltat atunci, s-a impus într-o pluralitate de forme în anii 80 şi 90. În teatrul realului, precum şi în stilurile de montare orientate agresiv spre public, în performance precum şi în numeroasele activități parateatrale, lucrurile se consumă în teritoriul interstițiar dintre teatru şi ritual. Teza susținută de antropologia teatrală afirmă că polaritatea fundamentală propriu-zisă nu este cea dintre ritual şi teatru (performance art), ci între parametrii "eficienței" (despre care e vorba în ritual) şi "divertisment" (în "artă")[182]. Rămâne de văzut cât de departe ne poartă această deosebire, centrală în antropologia culturii, în analiza noului teatru. Dificultatea constă în faptul că, într-adevăr, comportamentul estetic la modul foarte general constă întotdeauna într-o "împletire" a ambelor motive. Astfel, teatrul poate să vizeze o varietate

de "eficienţă" pe care puţine lucruri o leagă de procedeele rituale în societăţile africane, să zicem, dar care cu toate astea reprezintă mult mai mult decât divertisment.

Agresiune, responsabilitate

Performance-ul centrat pe corpuri şi pe persoane în general este izbitor de des un "teritoriu al femeii". Printre cei mai cunoscuţi artişti de performance se numără Rachel Rosenthal, Carolee Schneemann, Joan Jonas, Laurie Anderson. E lesne de înţeles că corpul femeii, ca suprafaţă de proiecţie codificată social de idealuri, dorinţe, pofte şi înjosiri să se transforme în temă într-o măsură deosebită, în vreme ce critica feministă a făcut recognoscibilă ca atare imaginea femeii aşa cum e ea codificată de bărbaţi şi, tot mai mult, identitatea de tip "gender" ca pe un construct ce duce la conştientizarea proiecţiilor privirii masculine. Se cuvin amintite de exemplu performance-uri precum acele "Kitchen Shows" ale pictoriţei Bobby Baker, care invita cu regularitate două duzini de spectatori în marea ei bucătărie personală pentru ca acolo să le prezinte de la o distanţă minimă un monolog cu intensităţi suprarealiste despre destinul de sclavă al femeii la bucătărie. În alte spectacole de performance, apare drept temă principală realitatea corpului periclitat. Când Marina Abramowicz li se oferă vizitatorilor anunţând drept regulă a jocului faptul că se poate face orice cu ea, percepţia trebuie să se transforme în trăirea unei responsabilităţi. Într-adevăr, în performance-ul amintit, au existat spectatori care s-au lăsat provocaţi de absenţa îngrădirilor, dând la iveală agresiune fără înconjur, astfel că performance-ul a fost întrerupt – de pildă atunci când cineva i-a pus artistei în mână un revolver încărcat cu ţeava îndreptată spre tâmpla ei. Aici, pericolul şi durerea sunt rezultatul unei pasivităţi intenţionate, totul este imprevizibil, fiindcă rămâne la latitudinea vizitatorilor.

Artiştii de performance ai anilor 60 şi 70 au căutat încălcarea normelor sociale stingheritoare pe drumul experienţei durerii şi al pericolului corporal. Şi la Chris Burden, riscul, autorănirea, durerea şi chiar punerea vieţii într-un pericol real au fost provocate, ce-i drept, din afară, dar iniţiativa a fost chiar a lui. Şi acolo intra în joc o doză de imprevi-

zibil, o limitare a controlului propriu. În amândouă cazurile, rolul de victimă e evident, dar el pleacă dintr-o *voință* individuală subiectivă, care la rândul ei nu apare ca fiind ea însăşi victima unor structuri sociale. Sinistrul atinge însă un nou nivel la grupul Orlan, ale căror operații estetice desfăşurate în public după imagini ideale ale culturii occidentale (fruntea Mona Lisei, nasul lui Nefertiti şamd.) modifică, înfrumusețează, denaturează, alterează corpul – şi aici, iarăşi, înainte de toate, fața. În mod tradițional, fața este considerată expresia individualității inconfundabile – aici, dimpotrivă, ea este modificată tot mereu de-a lungul anilor şi este expusă nu ca identitate statornică, ci ca rezultat al unei opțiuni, al unei decizii a "propriei" voințe. În felul acesta, voința subiectivă pare încă şi mai amplificată în comparație cu demersurile "autosacrificiale" ale artiştilor de performance amintiți mai înainte. În acelaşi timp, însă, se face simțită o nouă problemă: prin faptul că subiectul are o atitudine voluntaristă vizavi de corpul său, ia naştere pe de o parte o apoteoză a individului "self-willed", produs al propriei sale voințe, care nu se mulțumeşte cu nicio realitate dată de destin, ca de exemplu propria înfățişare. Compania Orlan demonstrează libertatea în principiu absolută a individului de a "se" alege pe sine însuşi, atitudine ce ar anunța "societatea multiopțională" a viitorului, în care mai nimic nu mai trebuie considerat ca fiind dat de la natură, dar unde individul trebuie să poarte şi povara tot mai grea a propriei alegeri şi răspunderi. În acelaşi timp, performance-urile grupului Orlan arată cu înspăimântătoare claritate tematică faptul că, exact acolo unde voința pare mai puternică şi mai curajoasă, ea a abdicat în fond demult. Ea este la rândul ei total condiționată de norme culturale, idealuri de frumusețe, modele ale închipuirii. La Compania Orlan, actul decis de propria voință al stilizării corporale orientate artistic, desfigurarea întru "frumusețe" se transformă într-o abisală, înspăimântătoare materializare a anulării eului, a transformării nu doar a propriului "sine", ci chiar a imaginii umane. Locul răspunderii devine într-o măsură aproape insuportabilă incert – cu atât mai mult cu cât cei de la Orlan evită ca, prin recursul la teze de critică ideologică (critica feministă a chirurgiei plastice şamd.) să-şi facă performance-urile mai lesne de consumat.

Prezentul performance-ului

Hans Ulrich Gumbrecht a arătat în ce măsură e răspunzător de fascinația exercitată de sport (ca eveniment real) "gestul elementar" al "producerii de prezență", care "pare a fi luat mult din locul formelor, genurilor şi ritualurilor reprezentării".[183] Prin urmare, problema care se pune e ca "lucrurile să fie împinse la o distanță accesibilă, în aşa fel încât ele să poată fi atinse". Asta ar fi o variațiune a reformulării tezei lui Benjamin cum că dorința nestrămutată a maselor de a-şi trage lucrurile aproape, ar constitui o bază pentru scoaterea artelor de sub aura lor. Pentru hermeneutica de profunzime a producției de prezență, Gumbrecht face apel, nici mai mult nici mai puțin decât la euharistia în care pâinea şi vinul nu sunt semnificante pentru trupul şi sângele lui Hristos, ci prezență reală în actul comuniunii, sângele şi trupul lui Hristos nu-s semnificate, ci substanță: model al unei "prezențe" care se indică pe sine şi închide comunitatea adunată laolaltă în ceremonia ritualică. În acest sens, el compară evenimentul sportiv cu scena medievală: aici, ca şi acolo, ceea ce se cere nu este o atitudine hermeneutică, actorii de pe scenă, altfel decât în teatrul "modern" (zice Gumbrecht) nu se prefac că nu observă publicul, ci interacționează cu el.

Teza că, în sport, am avea de-a face cu fenomenul, simptomatic pentru tendința de dezvoltare culturală, al unei performanțe care nu funcționează după registrele reprezentării şi interpretării hermeneutice îşi are relevanța ei. Lucrurile par într-adevăr să stea aşa, anume "că importanța din ce în ce mai mare a manifestărilor sportive ar putea fi parte a unei mai cuprinzătoare mutații în interiorul culturii contemporane"[184], în care fenomenul cultural al "producerii de prezență", care în esență e cu neputință de conceput ca mimesis sau reprezentare, are o însemnătate din ce în ce mai mare. Dacă însă tocmai în cazul sportului dimensiunea "realistă" a victoriei şi a înfrângerii, a câştigului şi a pierderii (de bani) nu împinge cumva înapoi epifania prezenței, astfel încât, la urmă de tot, sportul nu se aseamănă totuşi deloc ritualurilor teatrale, rămâne o altă întrebare la care nu este aici locul să căutăm un răspuns. În orice caz, legătura: îndeplinire naivă sau blasfemică a unei ceremonii magice, performanță interactivă, producere de prezență este,

pentru teatrul postdramatic, o figură-cheie lămuritoare. Ea își explică insistența asupra noțiunii de prezență, a tendințelor ceremoniale și rituale și a tendinței de a o pune pe același plan cu ritualuri de mare răspândire interculturală. Gumbrecht nu ignoră faptul că o astfel de prezență nu poate fi niciodată "aici" și "împlinită" în sensul deplin, că ea își păstrează tot timpul caracterul a ceea ce este dorit, doar sugerat și că în orice caz dispare de îndată ce pătrunde în câmpul experienței reflectate. El face recurs la ideea lui Schiller despre o raportare nicidecum naivă, ci numai "sentimentală", pentru a o gândi ca "naștere a prezenței" (Nancy), ca perioadă premergătoare, ca prezență doar imaginabilă.[185]

Între timp, esențială, pentru teatru, nu este numai înțelegerea modului de a fi eminamente virtual al prezenței, ci calitatea ei supradeterminată estetic de *coprezență,* așadar a provocării reciproce. Dacă există un paradox al actorului, atunci cu atât mult există și un paradox al prezenței sale. Iată deci gestul, sunetul pe care îl percepem de la el, care există și pe care el îl produce, dar nu pur și simplu din sine, din plenitutdinea realității sale, ci ca element al unei situații complexe, care la rândul ei nu poate fi rezumată ca întreg. Ceea ce vine spre noi este o prezență evidentă, dar ea este ceea ce este, altfel decât prezența unui tablou, a unui sunet, a unei arhitecturi. Ea este o coprezență orientată în mod obiectiv spre noi – chiar dacă dacă nu în ceea ce privește intenția. Din această cauză nu mai e sigur dacă această prezență ne este dăruită nouă, sau dacă noi, spectatorii, suntem aceia care o provoacă înainte de toate. Prezența actorului nu este un vizavi obiectivabil, un obiect, o prezență aflată de cealaltă parte, ci co-prezență în sensul unei implicări inevitabile. Experiența estetică a teatrului – iar prezența actorului este cazul paradigmatic deoarece, ca prezență a unei ființe umane vii, cuprinde toate derutele și ambiguitățile care au vreo legătură cu frontierele esteticului –, această experiență estetică este așadar reflecție abia într-un sens subordonat. Aceasta are loc abia *ex post* și nu ar fi nici măcar motivată, de nu ar fi experiența apriorică a unei situații care *nu* poate fi gândită, reflectată și care vădește, astfel, un caracter de șoc. Orice experiență estetică cunoaște această bipolaritate: confruntare cu o prezență, "brusc" și în principiu de partea asta (sau cealaltă) a reflecției fracturante, dedublante;

procesarea acestei experienţe prin intermediul gândirii, al rememorării ulterioare, al reflecţiei.

Estetica lui Bohrer se dovedeşte utilă atunci când vrem să circumscriem cu mai multă precizie prezenţa, factor hotărâtor în performance şi în acele forme de spectacol care au lăsat în urmă paradigma teatrului dramatic. "Timpul estetic nu este timpul istoric, mutat în chip metaforic. 'Evenimentul', în interiorul timpului estetic, nu se află într-un raport referenţial faţă de eveimentele din timpul real"[186], accentuează Bohrer convingător. Ceea ce înţelegem prin temporalitatea specifică a performance-ului însuşi – spre deosebire de timpul reprezentat –, este, pentru Bohrer un aspect ce ţine de şoc şi de spaimă. Noi căutăm, dimpotrivă, întrebarea despre spaimă ca moment al esteticii teatrale. În scopul acesta, merită să explorăm modul în care Bohrer explică spaima. Luând drept exemplu "Meduza" lui Caravaggio, el arată că, spre deosebire de spaima reală, aceea estetică se distinge printr-o stilizare care transformă elementul ce generează spaima într-o formă decorativă. Iată de ce se ajunge numai la o "identificare imaginară".[187] A doua calitate este chiar mai importantă: "Chipul acestei Meduza nu este el însuşi de natură să provoace spaima, ea însăşi pare să vadă ceva înspăimântător (cum s-ar spune, propriul ei destin mitic)..."[188] Ipostaza estetică, tremurând în sine însăşi, se află dincolo de reprezentarea unor spaime empirice, reale. Ea nu reprezintă în fond nimic înspăimântător. Ca realitate estetică, "apariţia" prezentă nu invită de pildă la explicarea, cercetarea sau interpretarea (de exemplu "tragică") a ceea ce ar provoca spaima, ci la experienţa "mimetică" a trăirii spaimei. Cel ce contemplă pictura trece prin realizarea înfricoşării care este "surprinsă" în tablou. Din modelul acesta, Bohrer derivă calităţile de *intensitate* şi de *enigmă,* care pe bună dreptate îi apar drept momentele constitutive ale "experienţei estetice", aceasta putând fi circumscrisă la rândul ei prin formulele echivalente ale unei "apariţii bruşte" şi ale unei "epifanii autoreferenţiale"[189]. Nu se înscrie în obiectivele cercetării noastre să vedem în ce măsură temporalitatea estetică a acestei epifanii defineşte exclusiv ori preponderent epoca modernă. Bohrer constată existenţa unei "'estetici a spaimei', atât greceşti cât şi moderne"[190], şi consideră epifania spaimei ca pe o "structură estetică (...) ce se repetă în epoci diferite ale literaturii şi istoriei artei din

Europa". El vede în Atena secolului al cincelea, în Renaşterea târzie şi în perioada de pe la 1900 terenuri deosebit de fertile pentru fenomenalitatea spaimei, a cărei motivaţie nu e una de natură istorică, ci una ce ţine de estetica ei internă.

În acest punct s-ar cuveni totuşi să aplicăm reflecţia lui Bohrer la teatru şi să încercăm să o nuanţăm. S-ar putea spune: poate că ceea ce vede capul Meduzei nu este neapărat propriul ei destin, iar spaima, dimpotrivă, nu ar fi provocată de nicio realitate înfricoşătoare care ar putea fi numită. Tocmai din acest motiv ce ţine de logica tabloului, obiectul spaimei trebuie să rămână *în afara* lumii reprezentate (reprezentabile). El este lipsit de formă. Privirea pictată a capului despărţit de trup nu priveşte deloc, ci exprimă, în logica imaginii pictate, tocmai privirea Meduzei moarte, aşadar o "non-privire". Dar asta înseamnă că moartea privirii, golul ei, încetarea ei este spaima. Un motiv fundamental al noului mod de a gândi despre artă şi despre teatru pătrunde, astfel, în contextul nostru: ideea "şocului" (Benjamin), suspendat în mod curios între categoria psihologică şi aceea estetic-structurală, a "caracterului neaşteptat" (Bohrer), a senzaţiei de a fi "atacat prin surprindere" (Adorno), al spaimei care "e necesară cunoşaterii" (Brecht), al interpretării spaimei ca "primă apariţie a noului" (Müller), a ameninţării că nu se întâmplă nimic (Lyotard). Atât la formele de-dramatizate ale teatrului, care mijlocesc un fel de contemplaţie "goală", cât şi în cazul formelor de teroare afectivă directă şi de nelinişte din performance-ul radical al durerii, se vădeşte că o interpretare psihologică a trăirii prezenţei în spaimă – care pe bună dreptate nu-i stârneşte nici lui Bohrer interesul – nu ajunge nicăieri. Într-o astfel de interpretare ar exista întotdeauna o *în*spăimântare provocată de un obiect sau de o stare de lucruri reprezentabile. Dimensiunea ţinând de estetica teatrală o constituie structura unui şoc, a cărui declanşare nu se concentrează într-un singur obiect – o înspăimântare provocată nu de istorie, nici de o situaţie dată, ci prin intermediul înspăimântării înseşi. Lucrul acesta s-ar putea demonstra prin comparaţie cu experienţa psihologică a acelei tresăriri care îşi face apariţia atunci când nu ai ceva, când nu ştii ceva – iar această lipsă, această neştiinţă irumpe "brusc" în sfera trăirii ca gol. Un semnal pe care nu-l putem interpreta şi care ne loveşte. Prezentul ca experienţă ce nu

este şi nu poate fi suspendată este *aflarea acestei omisiuni.* În *omisiune* are loc această experienţă, *în tivul timpului.*

Contrar suspiciuniide esteticism (care ar fi cât se poate de la îndemână), o *estetică a tresăririi,* în teatru, ar fi doar un alt nume pentru o *estetică a răspunderii.* Jocul este legat în mod esenţial de implicarea mea: de la propria mea răspundere pentru sinteza mentală a ceea ce se întâmplă, prin atenţia care trebuie să rămână deschisă spre ceea ce nu devine obiect al înţelegerii, percepţia participării la ceea ce se întâmplă în jurul meu până la realizarea situaţiei problematice a spectatorului însuşi. Teatrul postdramatic este *un teatru al prezentului.* A reformula noţiunea de prezenţă ca prezent al teatrului (prin aluzie la conceptul de "prezent absolut" al lui Bohrer) înseamnă, înainte de toate: a-l gândi ca proces, ca verb. El nu poate fi lucru, substanţă, nu poate fi obiect al cunoaşterii în sensul unei sinteze realizate prin puterea imaginaţiei şi raţiune. Recurgem la asta pentru a înţelege acest prezent ca pe ceva *care se întâmplă,* aşadar, pentru a recurge la o categorie epistemologică – şi chiar morală – ca la una caracteristică pentru teritoriul esteticii. Formula de "prezent absolut" a lui Bohrer este incompatibilă cu toate concepţiile care văd în experienţa estetică un mijlocitor, un mediu, o metaforă, reprezentantul unei alte realităţi. Arta nu este mijlocitorul realului, al umanului, al divinului ori al absolutului. Arta nu este "prezent real" în sensul lui George Steiner. Ea devine acel "altceva" strict lipsit de conţinut în prezenţa operei de artă, "creată în acest moment, nu ca un fel de Rusalii estetice, ci ca o epifanie sui generis"[191]. Varietăţile unei astfel de epifanii nu mai pot fi deduse sistematic, ele pot să devină vizibile numai prin analiză şi demontare, în fiecare dintre alcătuirile lor concrete. Acest prezent nu este un punct obiectualizat al lui acum pe o linie a timpului, ci, ca dispariţie neîncetată a acestui punct, e deja o trecere şi totodată o cezură între ceea ce a trecut şi ceea ce vine. Prezentul este în chip necesar *eroziune şi dispariţie discretă a prezenţei.* El desemnează un eveniment care goleşte prezentul şi care, în chiar acest gol, lasă să licărească o amintire şi o anticipare. Prezentul nu poate fi înţeles pe cale conceptuală, ci doar ca proces continuu de autofărâmiţare a lui acum în ţăndări noi şi noi, în aşchii de "încă mai" şi "tocmai o să". Are de-a face mai mult cu moartea teatrului, decât cu mult invocata "viaţă" a lui. Zice

Heiner Müller: "Iar specificul teatrului tocmai că nu este prezența spectatorului viu, ci prezența celui potențialmente muribund."[192] În teatrul postdramatic, prezentul, în acest sens, al unei prezențe plutitoare, dispărând treptat, care se lasă trăită simultan ca "plecare", absență, ca deja-plecare, anulează reprezentația dramatică.

Poate că până la urmă teatrul postdramatic va fi fost numai un moment în care s-a putut efectua explorarea, pe toate planurile, a ceea ce se află dincolo de reprezentație. Poate că teatrul postdramatic deschide drumul pentru un nou teatru, în care figurările dramatice ajung să se reîntâlnească, după ce drama şi teatrul se vor fi îndepărtat atât de mult. O punte ar putea s-o constituie formele narative, aproprierea vechilor istorii, nu în ultimul rând şi nevoia unei reîntoarceri a stilizării conştiente şi artificiale, pentru a se sustrage pletorei de imagini naturaliste. Ceva nou are să vină, aşa cum spunea şi Brecht:

Gloata asta superficială avidă de nou
Care nu-şi poartă cizmele până la capăt
Nu-şi termină de citit cărțile
Își uită imediat propriile gânduri
Asta e speranța
Naturală a lumii
Şi chiar dacă nu-i ea speranța
Tot ce e nou
E mai bun decât vechiul.[193]

TEXTUL

Text, limbă şi vorbire

Limbă şi scenă în "agon"

Cu siguranță că, la prima vedere, teatrul postdramatic pare să aprecieze rolul textului mai puțin decât o făcea teatrul clasic al fabulei. Totuşi, nu a fost chiar Stanislavski, pe care cu greu l-ar putea socoti cineva un duşman al literaturii, acela care a constatat explicit că, pentru teatru, textul ca atare ar fi lipsit de valoare? Că abia prin "subtextul" dramaturgiei şi al rolului, cuvintele ar câştiga semnificație? Este de domeniul evidenței deosebirea (şi concurența) fundamentală dintre perspectiva textului, care, în cazul oricărei drame mari, este deja desăvârşit ca operă literară, şi perspectiva cu totul diferită a teatrului, pentru care textul reprezintă un material; ea este valabilă şi pentru teatrul mai vechi. Relația dintre text şi scenă nu a fost niciodată o relație armonioasă, ci dimpotrivă, dintotdeauna, conflictuală. Iar teatrul nou nu face decât să adâncească înțelegerea acestui fapt, care nu mai e chiar nou. Bernard Dort a afirmat că uniunea dintre text şi scenă nu s-ar realiza niciodată cu adevărat. De fiecare dată s-ar rămâne la o relație de dominație şi de compromis.[194] Acum, această necesitate imperioasă poate, de vreme ce este oricum un conflict structural latent al oricărei practici teatrale, să devină un principiu asumat conştient al punerii în scenă. Decisivă nu este, în acest context, opoziția verbal/nonverbal, aşa cum se presupune adeseori în atât de populara şi superficiala confruntare ce opune "teatrul de avan-

gardă" şi "teatrul de text". Dansul mut poate să fie anost şi didactic, cuvântul plin de semnificații – un dans al gesturilor lingvistice.

Înaintea logosului, în teatrul postdramatic îşi fac apariția respirația, ritmul, acel acum al prezenței carnale a corpului. Se ajunge în asemenea măsură la o deschidere şi la o dispersare a logosului, încât nu se mai comunică neapărat o semnificație de la A (scenă) spre B (spectatori), în schimb se întâmplă o transmitere şi o conexiune specific teatrală, "magică", prin intermediul limbii. Teoreticianul ei timpuriu a fost Artaud. Dar deja pentru el nu mai era vorba de simpla alternativă "Pentru sau împotriva textului", cât de o deplasare a ierarhiei: deschiderea textului, a logicii sale şi a arhitecturii lui obligatorii, pentru a-i recâştiga teatrului acea "dimension événimentielle" (Derrida), dimensiunea lui de eveniment. În acest sens, în cel de-al doilea manifest al "teatrului cruzimii se spune": "Les mots seront pris dans un sens incantatoire, vraiment magique – pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour leur sens."[195] Julia Kristeva a atras atenția asupra faptului că, în "Timaios", Platon dezvoltă imaginea unui "spațiu", care trebuie să facă "credibil" (pe cale intuitivă) un paradox logic de nerezolvat: acela de a concepe ceea ce este ca aflându-se totodată în devenire. Prin urmare, la origine a existat un "spațiu" (conotat matern) al concepției, unul care primeşte, de neconceput în mod logic, în a cărui poală s-a diferențiat mai întâi şi-ntâi logosul, cu opozițiile sale între semn şi semnificat – a auzi şi a vedea, spațiu şi timp şamd. Acest "spațiu" se numeşte "Chora". Chora este aproximativ ceva ca antecamera şi totodată pivnița ascunsă şi fundația logosului limbii. El rămâne în dispută cu logosul. Însă ca ritm şi ca plăcere produsă de sunet, el rămâne prezent în orice limbă, ca "poezie" a ei. Kristeva denumeşte această dimensiune a noțiunii de 'Chora', în toate procesele ce implică semne, drept *semioticul* (spre deosebire de simbolic).

Pri urmare, ceea ce prinde contur în noul teatru ca şi în încercările radicale de "langage poétique" ale modernismului ar fi de interpretat ca încercări de *restituire a Chorei:* a unui spațiu şi a unui discurs fără *telos*, ierarhie, cauzalitate, sens fixabil şi unitate. Fără îndoială, el nu poate fi articulat altfel decât amestecat – altfel nu ar fi decât un limbaj al nebuniei. Dar în voce, timbru, vocalizare, la fel ca şi în dans, în ritmica

gesticului sau în dispoziția culorilor se articulează şi o negativitate în sensul repudierii constrângerii lingvistic-logice a identității, care e constituivă pentru discursul poetic al modernismului[196]. Ceea ce se afirmă sau se respinge în teatrul radical nu este cutare sau cutare instituire noțională anume, ci însuşi actul de a afirma, factorul "tetic" este pus sub semnul îndoielii. Cu acest prilej, cuvântul se va ridica în toată amploarea şi în întreg volumul său, ca sunet şi ca adresare, ca semnificație, exclamare şi "cuvânt către" (Heidegger). Un astfel de proces de semnificare traversând postulările logosului, nu duce la distrugerea lui, ci la deconstrucția lui poetică – în cazul de față, teatrală. În sensul acesta se poate spune: teatrul devine *Chora-grafie:* deconstrucție a discursului centrat pe sens şi inventare a unui spațiu care se sustrage legii telos-ului şi unității. Statutul textului în noul teatru poate fi descris prin urmare cu ajutorul noțiunilor de deconstrucție şi poliloghie. Limba, precum şi toate lementele teatrului, trece printr-un proces de desemantizare. Nu dialog, ci polifonie, "polylogue"[197], spre asta se tinde. Aşadar, descompunerea sensului nu este lipsită de sens. Ea parodiază de exemplu brutalitatea limbajului colaționat al mediilor, care se vădeşte a fi versiunea modernă a limbii "encratice"[198], limbajul puterii şi al ideologiilor.

Poetica deranjului

O istorie a noului teatru şi chiar şi a teatrului epocii moderne ar putea fi scrisă ca istorie a *deranjului reciproc pe care şi-l produc textul şi scena.* Prin prezența limbii, puterea de absorbție a vizualului este blocată. Ca regizor, Heiner Müller a lucrat cu prezența conştient afirmată a textului lipsit doar în aparență de corp, în chip de contrapunct la scena teatrală. În timpul repetițiilor la "Hamletmaschine", Robert Wilson spunea că textul lui Müller trebuia să "deranjeze" imaginile create de regizor. Pina Bausch fracturează percepția dansului prin momente în care fiecare dintre dansatori se prezintă, cu vorbe, ori prin numirea proceselor care tocmai se derulează pe scenă. Acceptarea unor moduri de vorbire aparent "nepotrivite", ce dau impresia de lipsă de profesionalism ori sunt chiar defectuoase a devenit o regulă la multe trupe independente, dar şi la regizori precum Zadek şi Schleef. Armonia estetică a impresiei de tablou

este sacrificată în favoarea unui şoc al percepţiei lingvistice. Încercările de a face ca scrisul şi cititul să se simtă la largul lor în teatru sunt, ce-i drept, vin din căutarea unei modalităţi de expunere autonomă a vocilor, dar au şi un efect ce se înscrie în această *poetică* teatrală *a deranjului.* El Lissitzky a încercat deja să echivaleze spaţiul scrisului cu spaţiul teatral. În această perspectivă, şi tezele lui Brecht despre "literarizarea" teatrului, elaborate în anii 20, apar într-o nouă lumină: chiar dacă aveau intenţii diferite, şi ele vizau, prezenţa textului scris ca întrerupere a imageriei scenice suficiente sieşi.

Un exemplu interesant de prelucrare teatrală a unor texte literare îl oferă Giorgio Barberio Corsetti, una dintre personalităţile marcante ale teatrului italienesc de avangardă şi interesul său, timp de mulţi ani, faţă de Kafka. Iar teza lui sună: teatrul are nevoie de *text în chip de corp străin,* ca "lume situată în afara scenei". Tocmai din cauză că îşi tot lărgeşte frontierele cu ajutorul unor trucuri optice şi al combinării de tehnici video cu proiecţii şi prezenţa live, teatrul nu are voie să se piardă în continua autotematizare a "opsis-ului", ci trebuie să se refere la text ca la o calitate cu funcţie de obstacol. Corsetti nu se limitează nicidecum la simpla ilustrare a textul într-o manieră "modernă", ci dezvoltă un limbaj gestual paralel cu textul. Forma de lucru care decurge de aici are o structură ce poate fi generalizată: din improvizaţii sunt elaborate o serie de gesturi personale, care îşi caută un ecou în text. Tot aşa, actorii răspund la câte un fragment din text, aducând în joc propriul lor *pattern* reacţional. În cazul acestei practici, Corsetti se referă explicit la tradiţiile lui Meyerhold, Grotowski şi ale living theatre-ului. Actorii nu întruchipează personaje anume. Un critic descrie viziunea lui Corsetti în "Beschreibung eines Kampfes" ("Descrierea unei lupte") după cum urmează: "Câteodată, ei – actorii – sunt unul şi acelaşi personaj câte trei, alteori monştri cu mai multe capete, cu mai multe braţe, (...) câteodată doar un elemente, o componentă într-o complicată maşinărie de corpuri; alteori, o 'umbră' proiectată filmic a unui personaj câştigă o suprareală viaţă proprie..."[199] Spaţiul ireal evocat în textul lui Kafka găseşte corespondenţe în dulapuri răsturnabile, în pereţi rotativi, în trepte abrupte şi înalte, pe care actorii sunt nevoiţi să le urce cu efort, în alternanţa de joc de umbre şi prezenţă corporală. Spaţiul interior şi cel exterior se între-

pătrund la fel ca în textul lui Kafka. Cu toate că în spectacol apar numai câteva fragmente disparate ale textului, numeroşi critici au fost de părere că această estetică vădea cu precizie o atmosferă "kafkiană". Într-o convorbire purtată în iunie 1980 la Viena cu Monika Meister, Corsetti a explicat cum urmărea el în textele lui Kafka, în mai mulţi paşi, temele luptei interioare, apoi tema evadării individului în direcţia celuilalt, în final, într-un demers internaţional, motivul unui "delir geografic" între naţiuni şi limbi. Aici, teatrul nu interpretează personajele şi firele acţiunii dintr-un text, ci îşi articulează limba sa ca realitate străină, deranjantă, pe o scenă care la rândul ei se lasă inspirată de specificul lui.

Limba ca obiect de expoziţie

Pe lângă corp, gestică, voce, principiul expoziţiei cuprinde şi materialul lingvistic şi atacă funcţia de reprezentare a limbii. În loc de re-prezentare de stări de lucruri, o "prezentare" de sunete, cuvinte, propoziţii, sonorităţi, care abia dacă mai sunt conduse de un "sens", ci de compoziţia scenică, de o dramaturgie vizuală care nu e orientată spre text. Fractura dintre a fi şi a semnifica acţionează ca un şoc: ceva este expus cu toată intensitatea unei semnificaţii sugerate – pentru ca apoi să nu facă posibilă recunoaşterea semnificaţiei aşteptate. Ideea unei expoziţii ce are drept obiect limba pare paradoxală. Cu toate astea, cel târziu de la textele teatrale ale Gertrudei Stein, avem un exemplu al modului în care, prin tehnici ale variaţiunii repetate, prin decuplarea de conexiuni semantice directe şi clare, prin privilegierea aranjamentelor formale după principii sintactice sau muzicale (asemănări sonore, aliteraţie, analogii ritmice), limba îşi pierde orientarea imanent teleologică a sensului precum şi temporalitatea şi poate, astfel, să fie asimilată unui *obiect expus*.

Autonomizarea limbii şi a vorbirii poate să ia diferite forme. Se ajunge frecvent la descompunerea oricărei coerenţe stilistice şi logice. Adeseori, uzurii şi devalorizării cotidiene a limbii până la condiţia de simple învelişuri verbale le este opusă o anume *estetică* "abstractă" a *materialului lexical.* Acesta este privit, într-un mod asemănător celui cu care sunt văzute obiectele cotidiene la Marcel Duchamp, ca "objet trouvé". În spectacolele lui Wilson întâlnim laolaltă zdrenţe de conver-

saţie şi clişee de zi cu zi lipsite de orice coerenţă, combinate cu succesiuni de cuvinte generate de intenţii pur formaliste: "I was sitting in my patio this guy appeared I thought I was hallucinating / I was walking in an lley / you are beginning to look a little strange to me / I'm going to meet him outside / have you been living here long / NO just a few days / would you like to come in / sure (...) What would you say that was [what would you say that was] / 1 2 5 / [1 2 5] / very well / (very well]/ play opposum..."[200] Alteori elementele limbii sunt izolate, construcţia frazei e descompusă, ca în "piesele de vorbit" ale lui Peter Handke. O serie de cercetări importante, care sunt relevante şi pentru teatru, sunt dedicate aşa-numitei piese radiofonice noi. În piese acustice de Beckett, Cage, Henry Chopin, Mayröcker şi alţii a fost analizată diversitatea formelor în care vocea, sunetul şi ritmul capătă o calitate autonomă în mediul teatrului radiofonic, care izolează sunetul de corpurile vizibile punându-l în valoare pentru sine. Surprinzătoare, în acest context, este constatarea faptului că izolarea tehnică şi autonomizarea vocii – ca voce în egală măsură "nudă" – îi conferă şi o nouă imediateţe senzorială: "Tocmai îndepărtarea vocii de corp prin mijloace tehnice îl poate aduce pe ascultător mai aproape de corp, corpul mai aproape de ascultător. Asta face recuperarea tehnică atât de impudică; despărţită de corp, vocea pare mai nudă ca oricând."[201] O altă variantă de expunere a structurilor limbii este alienarea pe care Ernst Jandl a atins-o în opereta sa "Din ţinuturi străine", în care a decis ca frazele rostite de *dramatis personae* să fie trecută în vorbire indirectă, folosind conjunctivul: în felul acesta, el a produs o formă mixtă specială din adresare dramatică şi autodistanţare. Atunci când, pe scenă, "Vă rog să-mi daţi ziarul" devine "Fie ca el să o roage ca ea să îi dea ziarul", la început, lucrul acesta pare o poantă. Deoarece obişnuinţa se instalează repede, ceea ce rămâne e percepţia constantă *a limbii ca realitate despărţită de vorbitor.*[202]

Muzica mai multor limbi

Alături de colaj şi montaj, principiul multilingvismului se vădeşte a fi atotprezent în teatrul postdramatic. Textele teatrale multilinguale demontează unitatea limbilor naţionale. În "Römische Hunde" ("Câini

romani",1991), Heiner Goebbels alcătuieşte un colaj din *spirituals,* texte de Heiner Müller în germană, de William Faulkner ("The Sanctuary", "Die Freistatt") în engleză şi discursul în versuri alexandrine, în limba franceză, din "Horace" al lui Racine, toate prezentate de actrița Cathérine Jaumiaux, versurile fiind mai mult cântate decât recitate, în aşa fel încât limba să eşueze tot mereu din perfecțiunea ei minunată în bâlbâieli fracturate şi zgomote. În "Où le débarquement désastreux", textul, rostit în germană sau în franceză – a existat o versiune cu Ernst Stötzner, una cu actorul francez André Wilms – este combinat, printre altele, cu muzică africană. Teatrul afirmă pe mai multe planuri un multilingvism care face vizibile lacunele, fracturile şi contrastele nerezolvate, la fel şi stângacia ori pierderea controlului. E drept că adeseori implicarea mai multor limbi în cadrul uneia şi aceleiaşi reprezentații e determinată şi de condițiile de producție: multe dintre lucrările teatrale mai complexe nu pot fi finanțate decât dacă sunt coproducții internaționale, astfel încât punerea în valoare a limbilor din țările implicate e cât se poate de firească, fie şi numai din considerente pragmatice. Dar multilingvismul are şi cauze imanent artistice. Rudi Laermans a atras atenția asupra faptului că, la Jan Lauwers, nu este suficientă constatarea că teatrul său este multilingv. Fiindcă această împrejurare nu explică de ce interpreții trebuie să folosească uneori limba proprie, alteori însă şi o limbă străină, astfel încât tema "dificultății de comunicare lingvistică" nu se pune numai pentru spectatori. Lauwers instituie un *spațiu* comun *al problemelor lingvistice,* în care actorii şi spectatorii parcurg deopotrivă experiența blocajelor comunicării prin limbă. Dacă e adevărată acea vorbă de duh, conform căreia poeții sunt oameni care au probleme cu limba, atunci, în teatrul postdramatic, e vorba de o experiență poetică a obstacoleleor ce țin de limbă.

Actul vorbirii ca eveniment

Adeseori, actul fizic, motoric al rostirii ori chiar al lecturii unui text este conştientizat ca proces care *nu e de la sine înțeles.* În acest principiu al conceperii *actului vorbirii ca acțiune,* apare o schismă semnificativă pentru teatrul postdramatic: El se sustrage percepției obişnuite conform

căreia cuvântul nu-i aparţine celui ce vorbeşte. El nu este cuprins organic în corpul său, rămâne un *corp străin.* Din lacunele limbii apare adversarul ei temut şi dublul său: bâlbâiala, eşecul, pronunţarea greşită scandează conflictul între corp şi cuvânt. Astfel, Einar Schleef deschide "Faust"-ul său de la Frankfurt cu o "Dedicaţie" rostită cu un accent în mod evident străin. Grupurile de avangardă renunţă la perfecţiunea rostirii, lucrul teatral care acum are loc deliberat cu neprofesionişti nu numai că permite, dar şi vizează modalităţi de vorbire lipsite de profesionalism, care nu neagă realitatea concretă a accentelor şi dialectelor. Competenţele de rostire de grade atât de variate ale actorilor sunt permise. În faptul acesta ia naştere un motiv anti-profesional al avangardei, care l-a determinat deja pe Brecht să caute căi prin care să-i implice pe amatori şi pe diletanţi în activitatea teatrală. Opoziţia împotriva desăvârşirii meşteşugului vine şi din intenţia ce nu ţine numai de estetica teatrală, ci şi implicit sau explicit politică, de a contracara izolarea teatrului prin perfecţiune profesională sterilă, care reprezintă o permanentă ameninţare de încremenire a teatrului.

Text, voce, subiect

În măsura în care se subliniază faptul că un text citit sau vorbit e străin de corpul celui care-l citeşte sau îl rosteşte, se transmite o relaţie de scindare, este conştientizată *condiţia mediatică* a persoanei care citeşte /vorbeşte. Henry M. Sayre a observat, la performance-urile de lectură ale lui Kathy Acker, cum ea părea că devine un medium neatins pentru ideologemele şi miturile sociale ce răsunau prin corpul ei.[203] Gândul acesta ar putea fi continuat cu precizarea că, aici, într-un mod oarecum asemănător performance-urilor feministe, performerii se preschimbă în *victime:* texte care le sunt ostile şi pe care ei le articulează, le suportă literalmente manifestând, astfel, în mod dureros pentru spectator, schisma culturală care desparte dorinţele lor subiective de schemele lingvistice şi mentale represive din societatea lor. Un alt exemplu al modului în care scindarea între physis şi semnificaţie impune o percepţie schimbată, se găseşte în teatrul pe care-l face Societas Raffaello Sanzio: la un interpret care fusese operat la laringe şi care nu mai dispunea decât

de o voce susținută mecanic, care suna aşadar maşinal şi dogit, ceea ce era rostit se desprindea de voce într-un mod absolut frisonant. Actul vorbirii devenea lucrul cel mai nefiresc, având totodată drept conotație amenințarea îngrozitoare că putea claca în orice moment. În performance-urile-lectură ale teatrului "Angelus Novus", simpla durată a lecturii "Iliadei" (22 de ore) a au produs după un timp impresia că lumea senzorială şi cea vocală a vorbirii începeau să se *desprindă* de persoanele care citeau. Cuvintele pluteau în încăpere generând în asemenea măsură impresia că sunt autonome, încât evocau felul în care sunetul anumitor cupe ale călugărilor tibetani, atunci când marginea le este mângâiată cu mâna, pare a "sta" în aerul de deasupra asemenea unui corp de sine stătător. Jacques Lacan a susținut teza că vocea (alături de privire) se numără printre obiectele fetişizate ale dorinței, pe care el le denumeşte cu termenul de "obiect". Teatrul prezintă vocea drept obiect al expunerii unei percepții erotice – ceea ce devine oricum mai bogat în tensiune când această percepție contrastează atât de izbitor cu ororile de conținut ale unei descrieri de bătălie, ca în cazul lecturii din Homer. În noul teatru, relația scrisului şi a textului citit cu scena ar fi o temă separată de cercetare. Mallarmé a vrut să transforme textul într-un obiect care îşi desfăşoară propriul său "espacement" – "spațializare" şi, ca atare, corporalitate. "Un coup de dés" face ca pagina să apară ca o scenă pentru cuvinte. La începutul anilor 80, era răspândită tendința de a separa în mod radical textul şi situația actorului şi de a face din amândouă o experiență teatrală autonomă. În Belgia, Jan Decorte pune în scenă, sub formă de spectacole-lectură, texte de Heiner Müller, dar şi "Tasso" de Goethe. Între timp, tendința de revenire a textelor integrale este atât de răspândită, încât, la sfârşitul anilor 90, Luk Perceval a realizat o montare de multe ore a pieselor istorice ale lui Shakespeare. Dar şi aici se evită, prin traduceri alienante, o relație "naturală" între text şi montare. Textul apare mai mult recitat, expus ca material străin şi straniu, decât ca text de teatru.

Peisaj textual

Dacă ar fi să căutăm un termen care să cuprindă noile varietăți ale textului, atunci acesta ar trebui să desemneze acel "espacement" înțeles în sensul lui Derrida: materialitatea sonoră, desfăşurarea temporală, răspândirea în spațiu, pierderea teleologiei şi a identității de sine. Noi alegem termenul de peisaj textual, fiindcă el numeşte totodată şi împletirea limbajului teatral postdramatic cu noile dramaturgii ale vizualului şi menține în acelaşi timp în conştiință şi punctul de referință al *landscape play*-ului. Text, voce şi zgomot se contopesc în ideea de *peisaj sonor* – bineînțeles, în alt sens decât acela al realismului clasic al scenei. E celebră versiunea naturalistă de peisaje acustice concepute de Stanislavski în montările sale cu Cehov; cu cizelatele ei culise sonore (sunetele emise de greieri, broaşte, păsări şamd.), aceasta a amplificat realitatea spațiului bine delimitat al ficțiunii printr-o scenă "auditivă" – şi şi-a atras, astfel, o critică sarcastică din partea autorului. În contextul acesta[204], Roubine foloseşte termenii "paysage auditive" şi "paysage sonore".

Teatru = film mut + teatru radiofonic

Dimpotrivă, acel "audio landscape" postdramatic de care vorbeşte Robert Wilson nu imită nicio realitate, ci instaurează în conştiința spectatorului un spațiu asociativ. "Scena auditivă" dimprejurul imaginii teatrale deschide trimiteri "intertextuale" în toate direcțiile, sau completează materialul scenic prin motive muzicale sonore sau zgomote "concrete". În contextul acesta, este relevantă afirmația făcută la un moment dat de Wilson că idealul lui de teatru ar fi contopirea filmului mut cu teatrul radiofonic: e vorba, aici, de deschiderea unui cadru. Pentru fiecare dintre simțuri – vederea imaginativă în cazul piesei radiofonice, auzul imaginativ la filmul mut – se deschide un spațiu nemărginit. Atunci când vezi (filmul mut), spațiul auditiv este nesfîrşit, atunci când auzi (teatrul radiofonic), la fel este acela vizual. În filmul mut, imaginăm voci în legătură cu care vedem doar realizarea fizică: guri, chipuri, siluete, corpuri ale celor care ascultă şamd. În teatrul radiofonic, vocilor lipsite

de corp închipuirea noastră le adaugă fețe, siluete şi corpuri. Important e că spațiul scenei şi spațiul sonor asociat cu aceasta creează un al treilea spațiu, care cuprinde scenă şi theatron deopotrivă. Din cauza asta, spre deosebire de rolul dominant al materialului prefabricat în formele de teatru mai noi, pentru Robert Wilson, *play back*-ul joacă doar un rol minor. Ceea ce îl interesează pe el e actorul care, în dispozitivul audiovizual, vorbeşte totuşi *aici şi acum*. *Spațiul închipuirii,* care trece în locul spațiului imaginii, are rolul de a suspenda opoziția dintre spațiul spectatorilor şi scenă în favoarea unui spațiu (oniric) al asociației, alcătuit din dramaturgie vizuală şi peisaj sonor.

Teatrul vocilor

E cât se poate de spiritual modul în care Friedrich Kittler a asociat categoriile teoriei lui Lacan cu "sistemele" tehnice "de înscriere" din epoca modernă: simbolicul (din cauza înlănțuirii discontinue de semnificații individuale) cu scrisul de tipar culitere mari, imaginarul (din cauza re-/ne-cunoaşterii formei) cu filmul, realul (din cauza statutului său presamntic) cu fonografia.[205] Realul, aşadar corporalitatea, în măsura în care nu e codificat de dorință (structurată prin imaginar) sau de semnificație (organizată simbolic), intră în joc prin prezența lipsită de semnificație a corpului, în măsura în care prezența fizică a erodat dintotdeauna orice ordine (verbală ori nonverbală) şi semnificație. Realitatea corporală creează un deficit de semnificație. Indiferent ce anume vine pe scenă în materie de semnificație – lucrul acesta este de fiecare dată păgubit de o parte din consistența sa prin senzorialitatea corpului, sensul este smuls în vâltoarea pre-noțională a "certitudinii" doar "senzoriale", care, din orice afirmație stabilă (thesis) a unui text, mână la suprafață latura lui *performativă,* caracterul său de ex-punere câtuşi de puțin preocupat de vreun adevăr, inconsistența lui abisală. *De la sens la senzualitate,* aşa se numeşte mutația inerentă procesului teatral ca atare, şi tocmai fenomenul vocii vii este acela care manifestă în modul cel mai direct prezența şi dominația posibilă a senzualului *în* ceea ce este sensul însuşi şi totodată inima situației teatrale: întipăreşte în simțire *co-prezența actorilor vii.* Pe baza unei iluzii constitutive a culturii europene,

vocea pare să vină direct din "suflet". Ea este percepută asemenea iradierii sufleteşti şi spirituale netrecute prin niciun filtru al "persoanei". Persoana care vorbeşte este persoana *prezentă* par excellence, metaforă a "celuilalt" (în accepția lui Emmanuel Levinas), care face apel la o "responsabilizare" a spectatorului, nu la o hermeneutică. Spectatorul se trezeşte expus prezenței "libere de sens" a vorbitorului ca întrebare adresată lui, a privirii îndreptate asupra lui ca ființă corporală. El nu mai poate să-şi reducă vocea la materializarea unui "logos" trecut, *absent,* la simpla voce a personajului reprezentat, aşa cum se întâmpla în cazul interpretului de roluri dramatice. În timp ce estetica clasică îi promite şi efemerului teatru durata ideală a aparenței (drama, sensul discursului, "rămâne", se păstrează), noul teatru îşi asumă caracterul trecător într-o mutație a termenului de teatru de la operă la eveniment, un eveniment care e multidimensional, spațio-temporal, audio-vizual. Putem deosebi diferite modele de estetică postdramatică a vocii:

1 – Teatrul se limitează la unul dintre elementele sale de bază, acea simplă *physis a vocii* în efort, gâfâit, ritm, sonoritate arhaică şi țipăt.
2 – Teatrul redescoperă *vocea solo a vorbirii,* discursul împărțit în dialog este concentrat la un loc, întreaga bogăție a teatruluiu e dezvoltată din acea vocea unică şi din modularea scalei ei de posibilități, de exemplu în monoloage susținute de Jutta Lampe, Edith Clever, Jeanne Moreau.
3 – *Vocea electronică.* La fel ca în viața cotidiană, şi pe scenă vocea preluată de microfoane, amplificată, redată într-un timp ulterior şi modificată artificial joacă un rol important. Într-adevăr, ea face ca vocea umană care răsună live să se transforme din ce în ce mai mult într-un fenomen deosebit. (Formațiile de muzică îşi făceau nu o dată reclamă prin precizarea "unplugged", atunci când renunțau la posibilitățile electronice pe care le oferă industria pentru a se potența şi mai mult efectele muzicii.)

Teatrul postdramatic nu doreşte să facă să răsune vocea unui subiect unic, ci realizează o *diseminare* a vocilor, care însă nu este nicidecum legată exclusiv de operațiuni de separare electronice sau, în general,

"tehnice". Întâlnim o înmănunchiere de tip coral şi o *desacralizare* a cuvântului; este expus *physis*-ul ei, în țipăt, geamăt, în emitarea de sunete animalice şi spațializare *arhitectonică.* Fie că ne gândim la Schleef, Fabre sau Lauwers, la Matschappej Discordia, Theatergroep Hollandia, Fura dels Baus sau Théâtre du Radeau – simultanietatea, multilingvismul, corul şi "ariile de țipat" (Wilson) contribuie la faptul că adeseori textul devine un libret irelevant semantic şi un spațiu sonor aproape nemărginit. Sunt şterse frontierele între limbă ca expresie a unei prezențe vii şi limbă ca material lingvistic prefabricat. Realitate vocii înseşi se transformă în temă. Ea este aranjată şi ritmată după modele formal-muzicale sau arhitectonice; prin repetiție, deformare electronică, suprapunere până la neinteligibilitate, voce expusă ca zgomot, țipăt etc.; epuizată prin amestec, separată de personaje ca *voci* lipsite de corp şi *dislocate.*

Subiect / Diseminare

Pe scena teatrului, prezența unui corp omenesc este aceea care structurează spațiul vizual. În chip analog, e valabil faptul că vocea umană este aceea care stăpâneşte lumea zgomotelor din *locul cel mai de sus al unei ierarhii.* (Şi în sunetul filmului, celelalte zgomote din câmpul sonor sunt diminuate sau eliminate artificial, prin intermediul unor trucuri tehnice, pentru a scoate în evidență, ca obiect fetişizat, vocea umană purtătoare de semnificație.) În teatru, locul privilegiat al vocii umane a fost dintotdeauna asigurat. La asta s-a adăugat şi acel *cordon sanitaire* din tăcere şi linişte în jurul teritoriului sacru, de templu, al scenei: materiale antifonice, lumini roşii de avertizare, "Linişte spectacol", comportament controlat din partea publicului (care s-a impus într-o oarecare măsură abia în secolul XVIII, desigur). În mod tradițional, sunetul vocii ca aură în jurul unui corp, al cărui adevăr este cuvântul său, nu promitea nici mai mult nici mai puțin decât identitatea omului. De unde rezultă că jocul noii *tehnologii mediatice,* care descompune prezența actorului şi mai cu seamă unitatea lui corporal-vocală, nu este o joacă de copii. Vocea sustrasă electronic pune capăt privilegiului identității. Ia naştere o dublă mutație: desprinderea unei semiotici auditive proprii dincolo de

semnificanții lingvistici şi o modificare imanentă a auditivului însuşi. Dacă, în definiția clasică, vocea era considerată instrumentul cel mai important al actorului, acum obiectivul e ca întregul corp să "devină voce".

Scandalul corpului care vorbeşte este dizolvarea graniței corpului. Volumul corpului care respiră se amplifică, dizolvă granița transformând-o în propriul său spațiu sonor înconjurător. Ceea ce începe cu respirație, umflare şi strângere – astfel încât corpul devine vibrație şi instrument de sunet – este continuat de voce. Sunetul creează în jurul corpului o zonă a amplificării, un țărm sonor: încă corp, deja spațiu al câmpului scenic, inundat ritmic de către valurile de sunet şi energie şi apoi din nou părăsit de ele. Teatrul trăieşte din acest "între", din aura de respirație, sunet şi voce care înconjoară corpul. Experiența explicită a auditivului se detaşează atunci când întregul, atât de strâns îmbinat, al procesului teatral se demontează, când tonul şi vocea sunt separate şi organizate recognoscibil în propria lor logică, atunci când spațiul corpului, spațiul scenic şi spațiul spectatorului sunt redistribuite şi reunite altfel de către sunet şi voce, cuvântul şi zgomotul fiind scindate. Între corp şi geometria scenei, spațiul sonor al vocii este inconştientul teatrului dramatic. Teatrul dramei, cel în care este pusă în scenă a semnificația textului, nu-i permite semioticii auditive să se evidențieze în mod special. Redus la funcția de transportare a sensului, cuvântul este privat de posibilitatea sa de a contura un orizont al sunetului realizabil doar cu mijloace teatrale. Dimpotrivă, în teatrul postdramatic, dispozitivul electronic şi acela senzorial al corpului descoperă şi vocea într-o nouă lumină. Făcând din prezența vocii baza unei semiotici auditive, el o desprinde de semnificație, concepe producerea de semne ca *gesticulare a vocii,* ascultă ecourile de sub bolțile beciurilor din cele mai impunătoare edificii literare. Aceasta este o *sono-analiză* a inconştientului teatral: dincolo de cuvinte – strigătul corpului, dincolo de subiecte – semnificantele vocale în lesă. Dezumanizarea implicită trasează noi linii de fugă şi eliberează noi fluxuri de energie. În felul acesta se realizează ceea ce va fi avut înaintea ochilor în 1947 Antonin Artaud, în legendara lui emisiune radiofonică "Pour en finir avec le jugement de dieu" ("Să termină cu judecata domnului"), ca un fel de model miniatural al

"Teatrului cruzimii": intenția ca, prin distorsionare, în cele mai înalte tonuri şi frecvențe, apoi din nou note joase, codificate "bărbăteşte", prin multiplicarea propriei voci corporale şi prin combinarea cu zgomote şi cu alte voci, să ajungă atât de departe, încât să poată mijloci experiența unei pluralități lipsite de un centru fixabil, o detronare a eului, subiectul ca obiect, ca victimă a impulsurilor care se revarsă prin el, iar nu în identitate personală.[206] Permițându-i vocii să-şi facă audibile articulațiile sonore, de-a curmezişul exprimării unui sens individual, iese la iveală acel strat în care, cum spunea Roland Barthes, ea "explorează cum anume lucrează limba şi se identifică cu această muncă. E vorba despre ceea ce poate fi numit printr-un cuvânt foarte simplu, dar care se cuvine a fi luat foarte în serios: *dicția* limbii."[207]

Locus agendi, locus parlandi, semiotică auditivă

Relația dintre corp şi voce a devenit şi un teren de joc pentru estetica teatrală *electronică: doublage*-ul, la fel ca post-sincronul unui film, uneşte o voce ascunsă cu imaginea unui corp; *play-back*-ul, în cursul căruia corpul se supune mimetic unei voci anume, care este totodată "confiscată" de el; producerea unui *spațiu sonor,* în care *locus agendi* şi *locus parlandi* sunt separate unul de celălalt; *audio landscape:* voci fără corp, adeseori voci din *off,* se conectează şi se interferează cu alte voci, care locuiesc în corpuri *(live)* şi cu vocile înregistrate ale actorilor înşişi. Robert Wilson a devenit foarte cunoscut pentru că a separat *locus agendi* de *locus parlandi* şi a subminat astfel percepția unei *persona* unitare. Microfonul fără cablu face cu putință ca vocea actorului pe care îl zărim pe scenă în carne şi oase să pară că vine dinspre un undeva nedefinit al spațiului teatral. Astfel, tehnica microfonului fără cablu plasează vocea în spațiul unei determinări fonice care nu mai e stabilită de subiectul autonom, stăpân pe vocea lui, ci în care spațiul sonor împreună cu o structură auditivă comunică, înainte de toate, asta: Nu Eu vorbesc, ci "Se" vorbeşte, şi anume printr-/ca un "agencement" (Deleuze) maşinalizat în mod complex.

În teatrul său, numit "kinematographic", John Jesurun dezvoltă o nouă variantă de folosire a vocii şi a sunetului. Şansa sunetului de a

defini imaginea, spațiul şi scena prin linii de forță este înscrisă în spațiul scenic organizat optic. Sunetele, răspândirea lor, direcția vizată alcătuiesc un *agencement* cu structurile vizuale, în chip de componente ale unei maşini care cuplează corpuri, imagini şi sunete. Lucrul lui poate fi descris în paradigma despre care vorbeşte Helga Finter: "Lupta frontală împotriva limbii lasă locul unui joc viclean cu limbile, ale căror elemente sunt reordonate asemenea unor flancuri mobile. În era electronicii şi a mediilor, din foşnetul de umbre al glossolaliilor lui Artaud se desprind voci groteşti şi tragicomice care pornesc de la experiența pluralității limbilor şi a relativității discursurilor aşa cum le transmite de exemplu oraşul New York."[208] La new-yorkezul Jesurun, scena se transformă într-un environment de structuri de lumini şi texturi auditive. Într-un ritm sufocant, de replici date cu iuțeala fulgerului, practic fără pauze, aşa lucrează, încă din primul moment, o maşinărie textuală alcătuită din voci, cuvinte, asociațiuni. Ajung să se întrezărească fragmente de acțiune. Din câmpul de elemente nedefinite se ivesc dialoguri disparate, discuții în contradictoriu, declarații de dragoste. Politica şi viața privată se amestecă. Tema lui Jesurun, comunicarea – factorul neliniştitor din limbă – se transmite mai mult prin formă decât prin conținut.

Şi la Jesurun, vocile sunt adeseori sustrase prin microfoane invizibile şi puse să răsune din altă parte. Frazele zboară încoace şi-ncolo, trasează piste, creează câmpuri care produc interferențe cu datul optic. Rapiditatea maşinală a rostirii fac ca vorbele să semene cu nişte săgeți sau cu nişte securi care sunt lansate încoace şi-ncolo cu aceeaşi precizie ca-n *screwball-comedy.* Astfel, ele trasează linii de forță prin scena văzută de spectator, în care ele se cuibăresc şi supra-determină vizualul. Cine vorbeşte, cine răspunde? Privirea caută. Cine este cel care tocmai vorbeşte? Descoperi buzele care tocmai se mişcă, asociezi vocea cu imaginea, pui cap la cap cioburile – şi iar pierzi şirul. Aşa cum privirea aleargă încoace şi-ncolo între corp şi imaginea video, se reflectă pe sine, ca să afle unde se fixează fascinația, erotismul, interesul, aflându-se aşadar pe sine ca privire video, tot aşa auzul construieşte un alt spațui în interiorul celui optic: câmpuri de referință, linii, care sar peste bariere. În vreme ce imaginile scindează prezența, încărcând acum-ul celor ce se întâmplă pe scenă cu timpuri/imagini complet diferite pe ecranul video, limba –

prin jocul ei de-a întrebarea şi răspunsul – reface coerența imaginii care tocmai se face țăndări, transformând-o la loc pentru moment în prezență a unei imaginații.

Vocii din difuzor îi lipseşte timbrul corporal prin care se distinge vocea umană naturală. Vocea din spațiul electronic devine însă totodată loc al negânditului şi neînchipuitului trans-subiectiv, ea incită imaginația. Imaginea este acoperită de cuvinte. Din fragmentele de sens, receptarea închipuieşte constructe imaginare. Dincolo de sentimentul pierdut tocmai în maşinism, se şi formulează apoi, brusc, într-o frântură de secundă, dorul de comunicare, suferința cauzată de neputința (dificultatea, speranța) de a străpunge zidul, zidul fonic al limbilor intraductibile. Apare străfulgerarea unui moment "uman", pentru o clipă este găsit întregul subiect în momentul în care privirea a reperat vocea, i-o înapoiază corpului – moment al omului. Apoi, reîncepe dominația mecanismul de sunete, reacții, particule electrice, urme de imagini şi de sunete.

Din momentul în care vocea s-a putut desprinde de vorbitor prin intremediul gramofonului şi al telefonului, proces desăvârşit apoi prin tehnologia electronică, ia naştere o realitate a vocilor "fără un loc anume", pe care l-am putea denumi preluând termenul pe care Derrida îl utilizează în "Carte poştală" pentru scrisoarea cu neputință de dus la destinație, şi voci "en souffrance". Ele nu pot fi atribuite întotdeauna cu certitudine personajelor şi se desprind încă şi mai mult de cei care vorbesc, prin arhitectonica lor muzicală. Benjamin vorbea despre a vedea fără a auzi şi analizează, în lucrarea despre opera de artă, demontarea şi separarea percepțiilor senzoriale.[209] Invers, şi auzul lipsit de vedere devine o experiență normală.[210] Ce înseamnă când sunetul corporal al vocii apare din ce în ce mai frecvent desprins de orice corporalitate? Înseamnă, printre altele: Fiecare voce desprinsă vine din Hades, aminteşte de faptul că toți suntem supuşi morții. E relevant în sensul acesta pasajul din Proust în care Marcel aude la telefon vocea bunicii sale: "E ea, vocea ei ajunge la noi, e aici. Dar cât e de departe! De câte ori nu am reuşit să o aud, nu fără o strângere de inimă, ca şi când, ştiind că nu aş putea decât după lungi ore de călătorie să o văd pe aceea a cărei voce era atât de aproape de urechea mea, o simțeam cu atât mai bine, câtă dezamăgire se găseşte în simpla aparență a unei apropieri oricât de

dulci şi cât de departe nl suntem adeseori persoanelor iubite în clipa în care ni se pare că ar fi de ajuns să întindem mâna ca să le apucăm. Prezență reală a acestei voci atât de apropiate – când despărțirea e atât de reală! Dar anticipare, şi a unei despărțiri pe vecie! Adeseori, în timp ce ascultam în felul acesta, fără să o văd pe aceea care îmi vorbea de atât de departe, mi se părea ca şi cum glasul acesta ar fi răsunat din adâncuri din care nu mai urci niciodată, şi astfel am cunoscut frica ce avea să mă cuprindă cu totul într-o zi, când o voce (ea singură, desprinsă de de corpul pe care nu aveam să-l mai revăd vreodată) ar fi revenit într-un mod asemănător ca să-mi şoptească în ureche cuvinte pe care, în trecere furişată aş fi putut să le sărut de pe buze ce s-au prefăcut pentru totdeauna în pulbere."[211]

SPAȚIUL

Spațiu dramatic şi postdramatic

Spațiu dramatic, centripet şi centrifug

La modul general, se poate spune că teatrul dramatic este nevoit să prefere un spațiu "median". Periculoase, pentru dramă, tind să devină spațiul imens şi spațiul foarte intim. În unul ca şi în celălalt este suspendată sau pusă în pericol structura *oglindirii* – câtă vreme spațiul scenic funcționează totuşi ca o oglindă, care face posibil ca o lume omogenă de observatori să se recunoască în lumea la fel de concludentă a dramei. Pentru ca să intre în funcțiune această echivalență şi această oglindire – fie ea iluzorie sau ideologică – e nevoie ca ambele lumi să se închidă alternativ, să fie complete şi să fie identice cu ele însele. Abia asta face posibilă siguranță a frontierei între emisia şi receptarea semnelor, atât de necesară pentru proces, şi pe care un expeditor identic cu sine o transmite unui destinatar identic cu sine. Un teatru în care percepția este dominată nu de transmiterea de semne şi semnale, ci de acea "apropiere a organismelor vii" de care vorbea Grotowski[212], contracarează distanța şi abstracțiunea care sunt esențiale pentru dramă. Dacă distanța dintre actori şi spectatori este redusă într-atât, încât proximitatea fizică şi fiziologică (respirație, transpirație, gâfâit, mişcarea muşchilor, privirea) interferează cu interpretarea mentală, atunci ia naştere un spațiu de încordată dinamică *centripetă,* în care teatrul devine un moment al *energiilor trăite împreună,* în loc să fie unul al semnelor transmise. În sensul

acesta, teatrul, în montările lui Grotowski ("Prințul statornic", 1965-1968; "Akropolis", 1962-1964-1967; "Apocalypsis cum figuris" ş.a.m.), se transformă în scene cvasi-rituale, în măsura în care participarea emoțională a privitorilor a devenit constitutivă pentru ceea ce se întâmplă. Actorii sunt priviți de la o apropiere atât de stânjenitoare ("close up"), încât observatorul nu are cum să nu devină atent la propria sa apropiere corporală şi la privirea sa voyeuristă, el este atras în cercul de fascinație al trăirii organice – care fireşte că nu există la Grotowski.

Cealaltă amenințare pentru teatrul dramatic este spațiul foarte mare, care acționează centrifugal. Poate să fie un spațiu care, prin dimensiunile lui, are o pondere mai mare decât toate celelalte elemente sau le supradetermină (Stadionul Olimpic din Berlin în "Călătorie de iarnă" a lui Grüber), sau un spațiu care, în felul acesta, se sustrage concepției dominante cum că în el se poate juca în mai multe locuri simultan, aşa cum se întâmplă în teatrul "integrat", de pildă în celebrul "Orlando Furioso" al lui Luca Ronconi, o adaptare după "Tasso" de Eduardo Sanguinetti, prezentat în premieră la Festival dei due mondi la Spoletto şi a devenit curând unul dintre primele mari evenimente de notorietate mondială în cadrul a ceea ce curând avea să se numească pretutindeni *"teatru total"*. Aici, spectatorii s-au confruntat cu chinurile alegerii în ceea ce priveşte modul în care aveau să-şi compună spectacolul "lor", având în vedere că aveau mai multe opțiuni. De asemenea, spectatorii erau fost folosiți ca "decor", constatând dintr-odată că erau considerați a fi copacii unei păduri pe care actorii o traversau. Ceea ce dă de gândit aici, la fel ca şi în cazul altor exemplu de teatru total – de pildă spectacolul ieşit din comun "1789" al lui Théâtre du Soleil – e împrejurarea că, în pofida distanțării de o tratare iluzionistă a scenei, s-au înregistrat în acelaşi timp veritabile triumfuri ale "iluziei" teatrale[213]. Impresia de iarmaroc pestriț cu mari mulțimi de oameni, tarabe luminate, gălăgie şi surprize se amesteca, în "1789", cu scenele de joc. Scenele înalte din lemn, comunicând între ele prin punți înguste şi mulțimile de spectatori care stăteau printre ele, care se deplasau împreună cu actorii, care se strângeau sau se împrăştiau, îi confereau teatrului o atmosferă asemănătoare celei de circ şi în acelaşi timp făceau din el echivalentul spațial-scenic al străzilor şi piețelor Parisului revoluționar.

Spațiul metonimic

Iată un element pe care îl au în comun toate formele de spațiu deschis dincolo de scena ficțiunii dramatice: spectatorul devine mai mult sau mai puțin activ, se transformă mai mult sau mai puțin benevol în co-actor. Spectacolul solo pus în scenă de Kama Gingas, "K. I. din 'Crimă şi pedeapsă'", cu Okzana Mâşina, care a putut fi văzut în 1997 la Avignon, a transformat spațiul, prevăzut cu numai câteva elemente de recuzită fragmentară, într-o scenă de pe care spectatorii erau abordați în mod real: li se adresau replici, individual, erau luați de mână, li se cerea ajutorul – în sfârşit, era atraşi în isteria teatrală a actriței care crea personajul Katerina Ivanova din romanul lui Dostoievski. Atunci când granița dintre trăirea reală şi cea fictivă se dizolvă în asemenea măsură, lucrul acesta are urmări cu bătaie lungă pentru înțelegerea spațiului teatral: acesta încetează să mai fie metaforic-simbolic şi se transformă într-un *spațiu metonimic*. Figura retorică a metonimiei stabileşte relația şi echivalența dintre două mărimi nu prin faptul că subliniază o asemănare, aşa cum face metafora (între călătoria pe mare şi viață în "Călătoria vieții" cu ieşirea din port/naştere, călătorie, poate furtuni şi rătăciri, sosire/moarte), ci prin faptul că ea face ca o parte să treacă drept întreg (*pars pro tot:* un cap inteligent) sau foloseşte o *conexiune* exterioară (Washingtonul dezminte). În sensul acestei relații metonimice sau de contiguitate, putem numi metonimic acel spațiu scenic a cărui destinație principală nu este de a se constitui în simbolul unei alte lumi, fictive, ci care poate fi evidențiat şi ocupat ca parte reală şi continuare a spațiului teatrului.

Teatrul dramatic, acela în care scândurile scenei înseamnă lumea, s-ar putea compara cu *perspectiva:* spațiul este, în sens tehnic ca şi în sens mental, fereastră şi simbol, analog realității "din spatele aparențelor". El oferă, cum s-ar zice, un echivalent metaforic al lumii reduse la scară, obținut prin abstracțiune şi accentuare, ca acea pictură renascentistă gândită ca *finestra aperta.* Ca fereastră perspectivică, teatrul dramatic este simbol, scândurile lui înseamnă pururi lumea. Dacă drama se desfăşoară în mai multe locuri ale unei *scene simultane,* ca-n Evul Mediu, în mai multe decoruri, acel "décor multiple" al Renaşterii, sau în

spațiul unitar al palatului tipizat ("palais à volonté") din Clasicism, dacă are loc în fața fundalului baroc al "arenei" pe care sunt prezentate evenimentele lumii sau în câmpul de tensiune al unui *milieu* naturalist, care pare a determina dinainte acțiunile omului este, în fond, de o importanță secundară: întotdeauna, spațiul dramatic rămâne un simbol separat al unei lumi ca totalitate, oricât de fragmentat ar fi prezentată aceasta. În teatrul postdramatic, dimpotrivă, spațiul devine o parte a lumii, ce-i drept, scoasă în evidență, dar concepută ca rămânând în continuitatea realului: un fragment – ce-i drept, decupat şi spațio-temporal – dar totodată ducând mai departe realitatea vieții şi rămânând, astfel, o frântură din ea. Distanța pe care o parcurge pe scenă o actriță în teatrul clasic semnifică, metaforic sau simbolic, un parcurs fictiv, poate porțiunea de Caucaz străbătută de Gruşe. În spațiul care funcționează metonimic, un drum străbătut de un actor reprezintă mai întâi o referință la spațiul situației teatrale, dă seama, ca *pars pro toto,* asupra spațiului real al câmpului de joc şi *a forteriori* a teatrului şi a spațiului înconjurător în totalitatea lui.

Drama şi alte cadre

Drama nu prea a avut niciodată un cadru, o ramă: mai degrabă se poate spune că ea însăşi a fost un cadru. După cum, în pictură, fundalul este indispensabil personajului pentru ca acesta să se reliefeze, tot aşa, acțiunea dramatică este cadrul indispensabil şi fundalul din care fiecare gest în parte, al limbii ca şi al corpului, îşi trage semnificația lui. Prin urmare, în teatru coexistă laolaltă cadrul spațial al prosceniumului, spațiul spiritual al punerii în scenă şi, în acesta, iarăşi, cadrul procesului dramatic. La astea se adaugă dispoziția formală, care funcționează de asemenea ca un cadru: cu primul vers, cu cea dintâi frază, cu prima apariție, publicul este "acordat" la o anumită aşteptare lingvistică, la o formă stilistică fundamentală, la o estetică. În felul acesta, evenimentele mai sunt încadrate o dată de formă. Tot ce se află într-un cadru este constituit pe de o parte ca alcătuire coerentă *internă,* pe de altă parte, este decupat din realitatea *externă* ca fiind deosebit, important, intensificat, amplificat. Tocmai această capacitate a cadrului este folosită de către fiecare

estetică teatrală atunci când pune în lumină elemente simple şi lipsite de importanță. Cadrul ridică şi concentrează disponibilitatea percepției în aşa fel încât până şi cotidianul devine interesant. În Jurnalul său, Max Frisch notează: "Oare de sunt puse în ramă tablourile? (...) Rama, când e prezentă, le decupează (imaginile) din natură; ea este o fereastră către un spațiu cu totul diferit, o fereastră spre spirit, unde floarea, aceea pictată, nu mai este o floare care se ofileşte, ci interpretarea tuturor florilor. Rama le situează în afara timpului. (...) Dar ce anume ne spune nouă o ramă? Ea spune: Uită-te-ncoace; aici găseşti ceea ce merită să fie privit, ceea ce se situează în afara accidentelor şi a lucrurilor trecătoare; aici găseşti sensul care durează, nu florile care se ofilesc, ci imaginea florilor, sau simbolul."[214] Frazele acestea caracterizează şi tot ceea ce face rama pentru teatrul dramatic. Este limpede că, dimpotrivă, teatrul postdramatic cu greu poate găsi o întrebuințare pentru cadre care, la final, conduc la "simbol". În schimb, vor fi privilegiate strategii proprii, şi anume acelea ale *înrămării multiplicate.* Ar fi de reflectat în ce măsură deja ideea simbolului, care ştim că conține contradicția vederii a ceea ce nu e accesibil senzorialului, trimite la problematica dificilă a privirii şi a vederii în general.[215] Multiplicarea cadrelor anulează însă tocmai funcția ramei *unice:* particularul este desprins din câmpul unitar care constituie cadrul prin faptul că îl închide. În loc ca integralitatea încadratoare să fie potențată până la sens, particularului îi este retezată exact legătura cu întregul, care face ca senzorialul să capete semnificație. În loc de asta, înrămările multiplicate fac ca particularul să fie redus la sine însuşi în condiția sa de a fi aici şi aşa, dată de constituția lui senzorială; sau, privit din perspectiva opusă, îi conferă o perceptibilitate sporită.

Estetica postdramatică a spațiului: perspectivă

"Schimbarea" de pe la 1980

Având legături cu retorica politică, dar şi aflată în concurență cu ea, emanciparea semioticii vizuale a teatrului în neo-avangarda anilor 60 a rămas încă limitată. Interpretarea teatrală putea să fie "lectură" radicală, dar primatul textului şi al transmiterii de semnificație îşi păstra, mai mult

sau mai puțin, valabilitatea. Pe aceasta din urmă, vizualul fusese dintotdeauna nevoit s-o slujească în teatrul dramatic tradițional – fără ca asta să fie în detrimentul farmecelor sale vizuale şi arhitectonice. Pentru libera desfăşurare a unui "theatre of images", aşa cum ne place să-l numim pe Wilson şi tot ceea ce a decurs din teatrul său, a fost nevoie de un dublu impuls de distanțare: față de mesajul politic în sensul mai îngust, față de literatura dramatică în acela mai larg. La începutul anilor 80, a sărit în ochi faptul că o serie de importante puneri în scenă – de Klaus Michael Grüber, Ariane Mnouchkine, Peter Stein – au realizat, pe căi diferite, mari tablouri. Şi-a croit drum o nouă modalitate de accentuare a formei scenice, un interes față de spațiul teatral stilizat formal de la un capăt la altul, care s-a făcut curând simțit în celebritatea unor artişti radicali ca Jan Fabre. Cu concepțiile orientate spre contactul cu publicul din epoca "activistă" a anilor 60 şi 70 se terminase deocamdată. Acum era vorba mai degrabă de a se provoca scufundarea spectatorului într-o privelişte, în detalii, în structuri formale şi semnificanță. O consecință putea fi precizia clasicistă, la fel şi răceala, o alta spațiile scenice care generează un efect de combustie ulterioară îndelungată. De multe ori, efectul puternic al imaginii şi al spațiului se combina cu durata lungă a reprezentației. Asta a alimentat şi mai mult experiența spațială specifică teatrului postdramatic, senzația că impresia vizuală se încarcă pe parcursul reprezentației, ca şi cuvintele şi gesturile. Spațiul postdramatic nu se mai află "în slujba" dramei, nici măcar când avem de-a face cu o actualizare politizantă. Mai mult, procesul teatral se transformă, dimpotrivă, într-o experiență esențialmente plastic-spațială.

Turul de orizont care urmează are în vedere atât scenele cu o delimitare clară față de spațiul destinat spectatorilor, cât şi spațiile interactive şi integrate, inclusiv pe acelea care pot fi considerate în accepția cea mai largă ca fiind spații "eterogene", cu trecere în situații cotidiene. Aici, spațiile se află în totalitate în slujba semanticii textului, acolo, ele devin "compoziție paralelă" liberă (Achim Freyer) pe muzică ori text. Scopul nu e acela de a aprecia valoarea operei unor importanți scenografi ai teatrului contemporan. De la Erich Wonder până la Anna Viebrock, de la Axel Manthey până la Achim Freyer, spațiile scenice contemporane şi dialectica lor artistică anume ar trebui cercetate, în enorma lor varietate,

în lumina paradigmei postdramatice. Şi a celei dramatice – căci şi scenei italiene a teatrului dramatic îi sunt dedicate în continuare importante descoperiri în materie de spațiu.

1. Tableau (Înrămări)

La prima vedere, spațiul scenei ca *tableau* se delimitează în mod programatic de *theatron*. Caracterul închis al organizării lui interne se situează în prim plan. Un teatru exemplar în ceea ce priveşte efectul de *tableau* este acela al lui Robert Wilson. În această privință, s-a recurs tot mereu, nu fără motiv, la comparația cu ceea ce s-a numit "tableau vivant". După cum se ştie, în secolul XVIII era o modă ca doamnele şi domnii să se amuze adoptând postura personajelor din unele picturi şi, după ridicarea cortinei, să rămână un timp în costumele şi pozele respective (de cele mai multe ori, cu acompaniament muzical), până când cortina cădea la loc.[216] Ceea ce este corect la această comparație e observația că, în teatru, lentoarea percepției porneşte inevitabil de la atitudinea cu care altminteri percepem un tablou. Ceea ce e greşit aici e că încetinirea ceremonială nu vizează *recunoaşterea* fericită a unei picturi, a unui model celebru (ceea ce ar trebui prin urmare să intre în coliziune cu motivul prezenței din teatru), ci prezentul teatral viu al gesturilor şi formelor de mişcare umane.

Din tablou face parte rama, cadrul, iar teatrul lui Wilson este într-adevăr un exemplar teatru al cadrelor. Aici, totul începe şi totul se termine cu înrămări – cumva, ca în arta barocului. Chiar şi atunci când părăseşte cadrul clasic al scenei, Wilson creează imediat rame de lumini, rame din spațiu, rame din sunet, aşa de exemplu în "Persephone", sub cerul liber din Delphi, unde o parte a pistei antice pe care se juca a fost împărțită în câmpuri şi fâşii de lumină, apărând astfel pe fundalul spațiului deschis ca un sistem de înrămări. La o reprezentație cu "T. S. E." – spectacol ce se născuse încă din 1993, pentru un festival din Gibellina – în spațioasele hale Hetzer din Weimar la Festivalul artelor din 1996, a existat de asemenea împărțirea suprafeței de joc în câmpuri de lumină, publicul fiind plasat la marginile, marcate numai prin frontiere de lumină, ale spațiului de joc. Prin strategia lui Wilson de multiplicare a mijloacelor teatrale

prin care se pot creea rame, fiecare detaliu capătă o valoare proprie de expunere, e afectat încă o dată de funcția estetică izolatoare. Contururile de lumină acționează ca niște rame pentru corpuri, definiția locurilor lor pe sol prin câmpuri geometrice de lumină, *precizia sculpturală* a gesturilor, concentrarea potențată a actorilor având prin asta un efect "ceremonial" şi astfel, iarăşi, de cadru. Un mers, ridicarea unei mâini, o răsucire a corpului sunt astfel ridicate, ca fenomene, la nivelul unei noi vizibilități. *Înşirarea* non-ierarhică a fenomenelor este legată aici cu *precizia* lor excesivă şi cu intensitatea tot mai mare a înrămării. Ar fi interesant să descriem aici tradițiile clasiciste, neoobiectiviste, suprarealiste şi, în final, trăsăturile care îşi au originea în estetica barocului: dintre acestea, sar în ochi de pildă înrămările conținându-se una pe alta din pictură şi arhitectură.

2. Jocul cu spațiul şi suprafața

Întotdeauna, în teatrul dramatic s-a pus problema creării unui cadru adecvat experienței dramaticului, un spațiu totodată real şi spiritual, o imagine de fundal, un simbol alegoric; chiar conjunctura scenică însăşi a fost folosită ca imagine. Odată cu autonomizarea experienței imaginii în era modernă, a fost creată premisa pentru ca scena să se apropie conceptional de logica tabloului şi, în consecință, pentru ca ea *să-şi însuşească într-o anumită măsură modul de receptare ce caracterizează tabloul.* Reproşul, atât de răspândit, referitor la faptul că prin această evoluție spre vizual ar fi alungată din loja regală percepția orientată dramatic-literar ignoră câştigurile care au devenit posibile astfel. În felul acesta, în viața teatrală se "furişează" acum receptarea imaginii ca imagine, percepția dinamică a acelei "opsis" a lui Aristotel, "vederea văzătoare", în sensul lui Max Imdahl.

La Achim Freyer sau Axel Manthey se cuvine pornit de la cadrul scenei ca "plan imagistic" definit abstract. Ei concep cadrul scenic ca "suprafață a unui tablou", pentru a practica teatrul ca *pictură scenică.* O accentuare a picturalului pe scenă au oferit-o scenografiile lui Axel Manthey, de pildă pentru "Inelul" de la Frankfurt regizat Ruth Berghaus (din 1985 până în 1987) sau la începutul anilor 80, la Köln, pentru Jürgen

Gosch. Liniile şi emblemele lui Manthey, adeseori reci şi transformându-se aproape în hieroglife, creează imagini autonome, în cadrul cărora în prim-plan se situează relaţia personajele de pe scenă cu suprafaţa. Atunci când îşi fac apariţia elemente fundamentale simple precum bilă, cub, semne simbolice precum mână, săgeată sau simple motive naturale, caracterul conştient de mâzgăleală sau de infantil al scriiturii aminteşte în permanenţă de pictură. În tradiţia intelectuală a constructivismului şi a Bauhaus-ului se situează şi limbajul imagistic pregnant vizual, dar nu de o opulenţă suficientă sieşi al lui Manthey, pe care el l-a creat şi pentru William Forsythe, dar de cele mai multe ori şi pentru teatrul dramatic: de exemplu, scara uriaşă care umple scena în "Menschenfeind" ("Mizantropul") al lui Gosch (montarea din 1982 de la Köln) sau, doi ani mai târziu, în "Ödipus", ciudatul palat semănând cu un cort. Spaţiul se transformă în temă, nu în ultimul rând din cauză că numeroşi regizori vin din pictură, sculptură şi design – o întâlnire care încă de la începutul secolului avusese efecte cât se poate de productive asupra teatrului.[217] La cei de la Wooster Group, la Jan Lauwers, în unele lucrări ale lui Jürgen Kruse este izbitor procedeul de a-i posta pe actori în faţă, chiar la marginea scenei, cum s-ar spune, ca pe suprafaţa unei picturi, foarte aproape de al "patrulea perete". Uneori, aşa cum s-a-ntâmplat cu montarea lui Kruse cu "Richard II" la Stuttgart, în felul acesta survine un efect de compoziţie care face ca felul în care sunt aranjaţi actorii în faţă la rampă să dea senzaţia irepresibilă de pictură.

3. Montaj scenic

O altă formă de spaţiu postdramatic o întâlnim în lucrările lui Jan Lauwers. Aici, corpurile, gesturile, atitudinile, vocile şi mişcările sunt smulse din continuum-ul lor spaţio-temporal, recombinate, izolate şi "montate" în manieră de tablou. Ierarhiile obişnuite ale spaţiului dramatic (loc al feţei, al gestului semnificativ, al confruntării antagoniştilor) au încetat să existe şi, odată cu ele, un spaţiu "subiectivat", amprentat de eul subiectului. Scena nu mai este interpretată ca un câmp omogen, ci se compune din "câmpuri" în care se joacă alternativ şi sincron şi care sunt marcate prin lumini şi obiecte. Spaţiul de joc este definit clipă de clipă

pe toată desfăşurarea acțiunii. Spre deosebire de acțiunile paralele la Wilson, adeseori percepute ca neavând nicio legătură între ele, aici, conexiunile obiective sunt mai clare, spațiul este "mai literar". E vorba, în pofida fragmentării, de *spații definite tematic.* Caleidoscopul, alcătuit din structuri spațiale, recuzită şi spații de lumină, corespunde unei prelucrări de text alcătuite din montare şi demontare. În piesele lui Shakespeare, pe care Lauwers le-a tot pus în scenă, continuitatea fabulei e, ce-i drept, deconstruită, dar temele ei precum moartea, prietenia, puterea şi însingurarea organizează logica montajelor scenice şi sunt, astfel, păstrate. În ciuda fragmentării, a scurtării şi a redecupării, fabulele sunt povestite în trăsăturile lor fundamentale.

Spre deosebire de teatrul cu intenții epice, aici nu există dorința de a lega între ele, printr-un cadru al continuității narative, evenimene desfăşurate în locuri diferite ale spațiului scenic. Dimpotrivă, centrele de joc vizibile de la bun început (o masă, un podium, câteva obiecte pe care să se poată aşeza actorii, un fundal abstract, poate sugestia unui aranjament scenic din elemente de recuzită) intră în joc printr-o *schimbare de centru de interes* dramaturgic şi înglobează astfel un moment de experiență cinematografică. Confruntat cu câmpul de joc desfăcut în părți definite eterogen prin "cadre", observatorul are sentimentul că este purtat încoace şi-ncolo ca într-un film în secvențe paralele. Procedeul montajului scenic duce la o percepție care aminteşte de *decupajul cinematografic.* În contextul acesta se cuvine evidențiat un principiu de organizare ce caracterizează şi pictura: prin faptul că, pe scenă, actorii se comportă de fiecare dată *ca nişte spectatori* față de ceea ce fac ceilalți actori, ia naştere un tip de focalizare aparte asupra acțiunii astfel observate. Ea funcționează în chip analog cu "regia privirii" din picturile clasice: prin direcțiile în care sunt îndreptate privirile personajelor reprezentate, aceasta pre-desenează "calea privirii" observatorului, căruia îi este pusă la dispoziție în felul acesta o anumită "lectură" secvențială şi o ierarhie a scenelor reprezentate. Cam tot aşa şi la Lauwers: "Contemplarea scenelor – acțiunea de a privi – este un element constitutiv al jocului: privirile actorilor structurează ceea ce se povesteşte scenic. Un fragment din ceea ce se întâmplă pe scenă (o constelație de

actori/personaje, un loc, un cîmp vizual) este 'decupat': El devine o unitate de montaj. O mutare a privirii face ca focalizarea să sară..."[218]

Dacă, pentru un moment sau altul, actorii par a "ieşi" din joc şi a acționa ca spectatori împreună cu ceilalți spectatori, cadrul acestui teatru ca tablou dinamizat rămâne incert ca sistem. Pentru receptare, asta înseamnă că spectatorului îi este dată posibilitatea de a se lăsa condus de "regia privirii" ori de a se abate şi de a-şi opri privirea asupra detaliului din afara ariei focalizate, sau măcar de a-l vedea şi pe acela. La urma urmelor, spectatorul este acela care operează montajul sau participă la stabilirea cadrelor şis e hotărăşte dacă şi cum vrea să-şi focalizeze privirea. Astfel, formularea "montaj deschis", utilizată uneori pentru a desemna acest procedeu, este exactă, dar poate să şi inducă în eroare prin faptul că sugerează că el face parte din aceeaşi specie ca şi construcția filmică. Libertatea spectatorului se cuvine înțeleasă aici ca reprezentând mai degrabă un pas al teatrului în direcția libertății *lecturii,* decât ca apropiere de film. În cinema, s-a spus, privirea spectatorului este aceea care în fond pune fragmentele cap la cap, le sintetizează în conştiință, însoțit de probabil plăcutul sentiment al puterii de a fi acela care "face" el însuşi filmul. Dar privirea de "aparat de filmat" cu care se identifică spectatorul de film nu este numai o închipuită putere absolută, ci în acelaşi timp privire captivată, care se livrează, lipsită de voință, neputincioasă, privirii aparatului de filmat, regiei. Aşadar, implicării imaginare şi confirmării imaginare i se opune împrejurarea că densitatea semnelor filmice (imagine fotografică, mişcare, muzică, sunet, redarea unei lumi reale) abia dacă mai permite libertatea de a reflecta, de a "transforma sensul", de a încerca şi de a respinge. Prin comparație, în teatrul postdramatic, montajul scenic deschis oferă astfel de libertăți şi tocmai de aceea e limpede că ochiul privitorului nu se transformă în ochi al aparatului de filmat. – Diverse alte forme de spațiu multiplu devin posibile datorită mediilor: pot fi transmise acțiuni care se întâmplă în alte încăperi aflate în relație cu scena. Într-o situație extremă, spectatorii ajung să nu mai vadă direct nici măcar un singur actor, ci receptează doar imagini din alte încăperi. În sensul acesta s-ar cuveni analizate spațiile lui John Jesurun, dar şi o serie de spectacole experimentale, în care sunt amplasate bariere în calea vederii directe şi a transmisiei de

sunet şi imagine. Importantă este tocmai împrejurarea că, în niciuna din aceste forme de teatru, nu este vorba de o adaptare la nevoile percepției mediatice, la fantasma posibilităților nelimitate de transmitere elctronică de spații temporale şi de timpuri spațiale. Dimpotrivă, spațiul teatral postdramatic stimulează reconectări şi conexiuni imprevizibile ale percepției. El vrea mai degrabă să fie citit şi închipuit, decât înregistrat şi înmagazinat ca dat informațional, el şcoleşte o nouă "artă de a fi spectator", vederea ca modalitate liberă şi activă de a construi, cuplare rizomatică.

4. Spații-timp

De teatrul postdramatic țin şi producerea şi utilizare de *environments,* după exemplul artelor plastice. În 1979, Grüber a organizat în fostul hotel berlinez de lux "Esplanade" o acțiune teatrală (sau o instalație) în cursul căreia, între pereții clădirii degradate, între proiecții şi mici scene, vizitatorii au ascultat o versiune scurtă a nuvelei "Rudi" de Bernhard von Brentano, din 1933: un spațiu al memoriei.[219] Într-o lucrare teatrală desfăşurată la Berlin, Heiner Goebbels a plasat publicul în aşa fel încât noaptea, imediat sub Zidul Berlinului iluminat fantomatic, spectatorii au putut vedea venind spre ei un vaporaş cu un personaj la început aproape imposibil de recunoscut (şi un câine), în timp ce David Bennent recita textul "Maelstrom Südpol" de Heiner Müller (după Poe). Un alt exemplu îl constituie instalația concepută de Michael Simon după "Bildbeschreibung" de Heiner Müller în cariera de piatră Ehringsdorf de lângă Weimar. Aici, publicul s-a lăsat condus de scene şi procese mai mari sau mai mici, de imagini, situații şi tăbliţe cu text plasate în zona respectivă. În numeroase astfel de spații se vădeşte intenția ca, prin diferite concepții spațiale, prin alegerea unor locații cu semnificații istorice ori (şi) prin instalații ridicate anume, să se mijlocească o anumită *experiență temporală.* Lucrul acesta e valabil de pildă pentru una dintre lucrările cele mai impresionante ale unei artiste care a murit înainte de vreme, Elke Lang, şi care a scos în 1989 la TAT din Frankfurt "Die andere Uhr" ("Celălalt ceas"), un *environment* de sunte şi spectacol muzical cu texte de Rolf Dieter Brinkmann, Wolf Wondratschek, Djuna

Barnes şi alţii. Spaţiul (Xenia Hauser) consta dintr-o serie imposibil de cuprins cu privirea, de întortocheate şi labirintice colţuri, pasaje înguste, deschideri cât să poţi arunca o pirivre, încăperi prin care spectatorii păşeau în ritmul lor, şi unde dădeau peste o sumedenie de diverse materiale ale memoriei (fotografii, zgomote de copii la joacă, muzică, obiecte de tot felul). Această *dramaturgie spaţială* făcea ca tema realizării trecerii timpului să devină eficientă teatral ca timp propriu al spectatorilor în mişcarea lor.

La Pina Bausch, spaţiul este un partener de sine stătător al dansatorilor, ce pare a marca timpul dansului prin comentarea derulărilor corporale: în "Café Müller", scaunele răsturnate devenite *environment* depun mărturie pentru mişcările aprige şi pline de pasiune care tocmai s-au consumat. Dansul şi spaţiul reprezintă o dinamică coerentă. De-a lungul timpului, câmpul cu mii de "garoafe" din aceeaşi lucrare este călcat în picioare, cu toate că, la început, dansatorii încă mai evită cu grijă să calce pe flori. În felul acesta, spaţiul funcţionează *cronometric.* În acelaşi timp, el devine un loc al urmelor: întâmplările rămân prezente în urmele lor, după ce deja s-au întâmplat şi au trecut, timpul se condensează. O altă posibilitate de a trezi spaţiul la viaţă e procedeul de a spaţializa auditiv acţiunile corporale cu ajutorul unui spaţiu sonor alcătuit din microfoane şi difuzoare. Întregul spaţiu pare să devină corp atunci când zgomotele generate de trupurile omeneşti – scaunele care se răstoarnă, foşnetul obstinat al frunzelor moarte pe care corpurile alunecă, se târăsc, se tăvălesc ("Blaubart") – sau viaţa organică interioară umplu spaţiul exterior. Astfel, cu ajutorul unui amplificator al sunetului emis de ritmul cardiac, bătăile inimilor dansatorilor se aud tare, la fel şi inspiraţia şi expiraţia în forţă, amplificată prin microfoane. Un astfel de *timp-corp,* spaţializat direct, încărcat cu *physis,* vizează transmiterea nervoasă directă asupra spectatorului şi nu informarea lui. El nu contemplă, ci se realizează pe sine în interiorul unei spaţiu temporal.

În anii 90, spectacolele create de Christoph Marthaler şi Anna Viebrock au atras atenţia prin particularităţile lor stilistice. Există, în ele, un fel de *"spaţiu traumatic":* o sală, un ceas, piese de mobilier care alcătuiesc, printr-un colaj din motive ale pieselor puse în scenă, un decor oniric, traumatic. Este vorba, în aceste spaţii ale memoriei, de istorie –

de cele mai multe ori, germană – dar tema propriu-zisă o reprezintă traumele copilăriri: încăperi înspăimântător de mari, respingătoare, imense, în care ai fost pierdut, claustrarea, frica şi disciplina dormitoarelor comune şi ale claselor şcolare. Amintirea copilăriei devine mediul expresiei istorico-politice. Pe bună dreptate s-a vorbit de o "mitologie a profanului", despre o calitate a spațiului de interior lipsit de exterior[220]. Viebrock şi Marthaler recurg izbitor de des la introducerea în scenă a realității autorilor sau compozitorilor respectivi. În "Luise Millerin", montat la Frankfurt, scena era luată în stăpânire de mobilierul lui Verdi şi deschidea privirii, lateral, accesul la un bar italienesc: e vorba de cârciuma preferată a lui Verdi, aşa cum arată ea astăzi. Teatrul nu îşi încheie realitatea ca plăsmuire care izvorăşte din nimic, ci se deschide spre preistoria sa, aşadar spre viața lui Verdi, realitatea istorică a naşterii operei sale, a celui care a creat-o; spre timpul producției, al lucrului propriu-zis la respectiva montare (teatrul concret, real, rămâne vizibil şi nu dispare într-o generare de iluzie); spre dialogul producătorilor cu opera şi spre propriile ei condiții de viață. Spațiile temporale din teatrul postdramatic deschid un timp cu multe straturi, care nu este numai timpul reprezentatului sau al reprezentării, ci timpul artiştilor care fac teatrul, al biografiei lor. Astfel, spațiul temporal cândva omogen al teatrului dramatic se fărâmițează în aspecte eterogene. Sarcina privirii spectatorului este aceea ca, văzând printre ele, amintindu-şi şi reflectând, să se mişte încoace şi-ncolo şi să nu le sintetizeze forțat.

5. Spații ale conflictului

În teatrul lui Einar Schleef, spațiul în care se joacă pătrunde cu agresivitate în spațiul spectatorilor, se îmbulzeşte în față la modul cel mai fizic, până dincoace de rampă. Sigur că, auzindu-i numele, mulți s-ar putea gândi mai întâil la componenta auditivă: limba sacadată, violența ritmică a vocilor corale; s-ar gândi de asemenea la trupurile actorilor: presiunea fizică şi presiunea suplimentară a acțiunii scenice, munca corporală aprigă, pe alocuri chiar periculoasă – teatrul său este şi unul al dramaturgiei vizuale, de neînchipuit în absența simțului extrem de ascuțit al pictorului Schleef pentru structurile imagistice. Crucea ca formă pe

care o ia nu o dată scena, drumuri prin public contribuie la senzația că dinamica spațiului se năpusteşte asupra publicului din adâncimile scenei. Seria de spectacole realizate la Frankfurt – "Mütter" ("Mame"), "Vor Sonnenaufgang" ("Înainte de răsărit"), "Die Schauspieler" ("Actorii"), "1918", "Urgötz", "Faust" – şi montările de la Berlin sunt marcate de spații plastice şi de acțiune, care cuprind în ele şi locul şi perspectiva spectatorilor, făcând imposibilă distanța contemplativă. Câteodată, aranjamentul te împiedică pur şi simplu să auzi, să vezi, să înțelegi "întregul" – de pildă, în cazul drumului scenic îngust, lung de 70 m, din "Urgötz", unde publicul era evident că nu putea să urmărească decât ceea ce se petrecea pe şi sub porțiunea de drum din proximitatea locului propriu. La "Faust", dinamica optică a scenografiei – un triunghi din pereți înalți din stofă, retrăgându-se până departe în adâncimile scenei – fugea spre spectator. În "Vor Sonnenaufgang" a existat o rampă ce ducea de la scenă prin mijlocul stalului până la peretele din spate al clădirii, unde un număr de actori plasați în spatele spectatorilor se făceau auziți prin coruri agresiv ritmate şi prin zgomotul sticlelor de bere lovite de mesele de lemn. Aceste drumuri care pornesc de la scenă şi trec prin public apar tot mereu la Schleef. În montarea cu "Fräulein Julie" ("Domnişoara Iulia") din 1974 de la Berliner Ensemble cu B. K. Tragelehn, "ieşirea" Juliei, aşa cum o descria Wolfgang Storch, arată aşa: "Când, în sfârşit, cuplul s-a iubit în noaptea de miez de vară, şaizeci de tineri au năvălit de afară, au început să danseze rock'n roll pe muzica unei cunoscute formații din R. D. G. şi apoi au plecat. După aceea, totul a fost altfel. Pângărire. Julie, hotărâtă să se sinucidă, pune un picior pe spătarul unui scaun din rândul întâi şi roagă un spectator să o ajute, vă rog, mulțumesc, şi păşeşte astfel, susținută de spectatori, printre capetele şi umerii lor, rând după rând, afară din viață – afară din viața în această societate..."[221]

6. Loc-excepție

Ca interogare reflexivă a situației "teatru", spațiul postdramatic poate să fie ca un fel de loc-excepție. În acest caz, datul spațial ajunge să fie folosit pentru o tematizare a căutării în procesul teatral (şi nu numai). Teatrul se afirmă ca o *situație de excepție,* ca distanțare de cotidian. În

ceea ce face compania vieneză "Angelus Novus", modul acesta de folosire a spațiului a devenit un act politic, fără să se simtă nevoia unui mesaj politic, ci fiindcă el cerea, pur și simplu prin felul său de a exista, un timp în mod utopic *diferit,* o altă formă de comunitate. Lucrul lor a fost prezentat mai sus. Aici e vorba numai şi numai de faptul că, în spectacolele lor, ajungem să recunoaştem nevoia unui *spațiu comunitar,* în care teatrul a fost chemat să se transforme tot mereu, începând din Antichitate: în polis-ul atenian, în Evul Mediu, în ideile timpurii de festival ale lui Wagner. Premisa pentru încercarea de a recâştiga teatrul ca spațiu comunitar a livrat-o însăşi evoluția teatrului: accentuarea ideilor de integrare şi comunicare, redescoperirea relației dintre teatru/ritual şi stilul de joc deschis au condus la intenția de a readuce la viață ritualul comunitar în teatru. Uneori poate să apară impresia că multe companii teatrale au ajuns să prefere numai din motive pragmatice bisericile şi clădirile care aduc a biserici, la fel şi halele de fabrici şi uzine, care pot cu uşurință să amintească de spațialitatea copleşitoare a catedralelor şi, înstrăinându-le de celelelate funcții "lumeşti" ale lor în ceea ce priveşte producția materială, să le câştige o nouă aură prin teatrul care are loc în interiorul lor. În cartea lui Theodor Lessing despre Nietzsche se spune: "Pentru filosoful modern, spațiile contemplative ale trecutului – bisericile şi mânăstirile – nu mai pot fi folosite. *Vita contemplativa* modernă s-a desprins iremediabil de *vita religiosa*. Bisericile şi mânăstirile sunt fosile pietrificate ale unui alt spirit, care i se vâră pe gât celui pe carel poartă paşii prin ele. Aşadar, ceea ce lipseşte este spațiul contemplativ al viitorului, ale cărui caracteristici le defineşte Nietzsche: "Va fi nevoie cândva, şi probabil cât mai curând, de ceea ce lipseşte înainte de toate în marile noastre oraşe: locuri tăcute şi întinse, în care să se poată sta pe gânduri, spații înalte şi lungi, ganguri ca nişte hale, pentru vreme rea ori pentru vreme prea însorită, în care nu pătrund zgomotul maşinilor ori strigătul... edificii şi amenajări care, în întregul lor, exprimă sublimul reflecției şi al izolării."[222]

7. Theatre on Location

În afara spațiului teatral obişnuit, există posibilități care, recurgând din nou la o formulă preluată din artele plastice, se numesc *Site Specific Theatre.* Teatrul îşi caută o arhitectură sau un alt tip de loc – în lucrările timpurii ale companiei "Hollandia", câmpia – , şi anume nu neapărat din cauză că (aşa cum o sugerează termenul "site specific") locul (site) s-ar potrivi foarte bine cu un anume text, ci pentru că, prin intermediul teatrului, el însuşi este făcut să vorbească. Expresia "theatre on location" se apropie mai mult de miezul problemei.

Putem deosebi cel puțin două variante de *theatre on location.* Acel spațiu deosebit poate fi pe de o parte utilizat *tel quel,* actorii evoluează pur şi simplu printre maşinăriile din fabrică, printre utilajele care există acolo; ei joacă într-un atelier de reparații al căilor ferate, iar publicul se află de asemenea în acea locație – pot să existe scaune sau tribune pentru spectatori, fără ca lucrul acesta să schimbe acest caracter fundamental al locației în care se joacă. A doua variantă o constituie construirea, în "site", a unei scene proprii, cu decoruri şi recuzită. În cazul acesta, ia naştere o scenă în scenă, între cele două se creează o relație care poate prezenta contradicții, oglindiri, corepondențe mai clare sau mai puțin evidente. Când "Stallerhof", de Franz Xaver Kroetz, e jucată de compania "Hollandia" într-o biserică sătească şi publicul ia loc într-o tribună din paleți şi snopi de fân, sunt scoase în evidență motivele rurale şi religioase ale piesei. Mai târziu, când piesa a fost prezentată într-o fabrică părăsită, în prim-plan a trecut tema inechității în condițiile relațiilor capitaliste.

Un motiv esențial pentru a se juca "on location" îşi are originea în atmosfera politizată a anilor 70. La vremea aceea se dorea ca, prin mutarea teatrului în locuri neobişnuite, să se ajungă la publicul din acele locuri. Pentru "Hollandia" – cea mai importantă companie teatrală olandeză a acestui Site Specific Theatre –, motivul politic se armoniza cu unul foarte pragmatic. Subvențiile Regiunii Nordholland erau condiționate de obligația de a juca în mai multe locuri. "Hollandia" nu a ales modelul obişnuit, care caracterizează şi scenele rurale din Germania, de a scoate o producție şi de a pleca apoi în turnee, ci a făcut, din nevoie,

o virtute, anume de a alege de fiecare dată o localitate deosebită din regiune, în care să joace şi să invite oamenii din împrejurimi.

Site Specific Theatre înseamnă că "site"-ul însuşi apare într-o *lumină nouă.* Atunci când se joacă într-o hală de fabrică, o uzină electrică, un depozit de fier vechi, asupra acestora cade o privire nouă, "estetică". Spațiul se prezintă pe sine. El devine, chiar fără să aibă fixată o semnificație precisă, participant la joc. El nu este deghizat, ci făcut vizibil. Participanți la joc sunt însă, într-o astfel de situație, şi spectatorii. Fiindcă ceea ce se pune în scenă de către acest Site Specific Theatre este şi un plan în care actorii şi spectatorii sunt *împreună.* Ei sunt cu toții în egală măsură *oaspeți ai locului,* ei sunt cu toții străini în lumea unei fabrici, ai unei uzine electrice, ai unei hale de montaj. Ei trăiesc aceeaşi experiență, nicidecum cotidiană, a unui spațiu imens, umiditate neobişnuită, poate şi degradare, în care simți urmele producției şi ale istoriei. În această situație spațială comună, se face din nou simțit motivul concepției teatrului ca timp împărtăşit, ca experiență comună.

8. Spații eterogene

În vreme ce, la formele teatrale care tocmai au fost pomenite, spațiul de joc neobişnuit se coroborează cu prezentarea unui joc scenic, există o altă practică ce se îndepărtează şi mai mult de ceea ce este desemnat în mod obişnuit drept teatru. La fel ca în artele plastice, şi mai cu seamă în *performance art,* au avut şi au loc tot mereu proiecte al căror mobil îl constituie o activare a spațiilor publice. Lucrul acesta poate lua forme cât se poate de diferite. Prin acțiunile ei, compania "Station House Opera" a lui Julian Maynard Smith caută să se racordeze la cotidian, concepând teatrul ca pe un demers de aducere în conştiința oamenilor a proceselor arhitectonice. Cu cărămizile lor mari şi albe din sticlă, ei reprezintă procese de construcție, reconstrucție, demolare legate de un edificiu care există în realitate. În felul acesta ia naştere un spațiu teatral definit *urban* şi arhitectonic, în care istoria citadină a construcției poate să apară ca într-o filmare accelerată. De exemplu, la ediția de la Dresda a festivalului "Theater der Welt", diferitele scene, muzica şi procesul "muncii" ca per-

formance, au făcut ca ruinele celebrei Frauenkirche să apară într-o nouă lumină.

Într-o cu totul altă manieră s-a produs procesul de deschidere a teatrului în cadrul unui proiect cu titlul "Aufbrechen Amerika", pe care l-a realizat în 1992 (la împlinirea a 500 de ani de la descoperirea Americii) Christoph Nel împreună Wolfgang Storch şi Eberhard Kloke la Bochum şi în jurul Bochumului. Practic, a fost vorba de o combinație, programată de-a lungul a trei zile, de "călătorii" trăsnite cu autobuze, trenuri, tramvaie, vapoare prin diversitatea eterogenă a peisajului industrial dintre Bochum, Duisburg, Gelsenkirchen şi Mülheim – călătorii în cursul cărora sfera vieții din regiune s-a transformat în scenă. În multe locuri au avut loc acțiuni, de cele mai multe ori "eveimente" muzicale; multe dintre ele, de pildă un cântăreț care fi văzut brusc pe o pajişte, nu au putut fi percepute decât din trenul care trecea încet prin dreptul lor. Timpul călătoriei, al muzicii şi experiența personală s-au întrepătruns, frontiera dintre scenele regizate şi viața cotidiană nu mai era deloc sigură în cursul acestei călătorii a atenției. Ea a cuprins parcurgerea, cu un vehicol sau pe jos, a unor spații miniere, hale de depozitare, porturi industriale, zone de lucru în care altminteri accesul e interzis; dar şi vizita pe un hipodrom, unde participanții s-au împrăştiat în vastitatea suprafeței cu iarbă, iar spre seară o cină la mese interminabil de lungi pe malul unui canal, unde oamenii s-au strâns din nou unul într-altul. Oare aici se mai poate vorbi de teatru? Regizorii şi-au botezat inițiativa cu numele simplu "O călătorie în trei zile". Ceea ce se poate afirma aici e că un teatru care demult îşi are centrul altundeva decât în punerea în scenă a unei lumi dramatice fictive, o include şi pe aceasta: spațiul eterogen, spațiul cotidian, întinderea câmpului care se deschide între teatrul încadrat şi realitatea cotidiană "neînrămată", de îndată ce părți ale acesteia din urmă ajung să treacă în orice fel de ipostază scenică menită să le evidențieze, să le accentueze, să le distanțeze, să le distribuie în alte roluri.

TIMPUL

Probleme ale timpului în teatru

Straturi temporale

Pentru teatru, e vorba tot mereu de timp trăit, de trăirea timpului pe care actorii îl împart cu spectatorii şi care bineînţeles că nu poate fi măsurată exact: ea poate fi doar simţită. Analiza timpului teatral şi refelcţia pe care o provoacă se referă la această experienţă, se referă la ceea ce Henri Bergson numea "durată" (durée), deosebind-o asftel de timpul (temps) obiectivabil, măsurabil. Acolo unde nu se poate măsura cu adevărat, se recomandă ca măcar să se opereze distincţii noţionale. Scopul analizei timpului nu poate să fie acela de a produce rastere obiectivabile ale descrierii, ci de a diferenţia planurile experienţei timpului în teatrul post-dramatic în aşa fel, încât ele să contribuie la înţelegerea "temporalităţilor" în arte.[223]

De îngustarea perspectivei pe care o generează ignorarea diferenţei dintre teatru şi dramă suferă în special percepţia dramaturgiei timpului, care face parte din textul *performance*-ului şi din textul punerii în scenă. Se oglindeşte, în această dificultate, şi graniţa instituţională între teatrologie şi teoria literaturii. Ce se cuvine reţinut de la bun început e că nu putem să pornim de la cercetările asupra timpului în dramă, dacă vrem să înţelegem dramaturgia timpului în *teatru*. Constitutiv, pentru tot ce înseamnă teatru, este un amalgam specific de timpuri, în care tim-

pul imaginat şi reprezentat în suporturile textuale nu este decât un factor între alții. Se pot deosebi următoarele straturi temporale:

1. *Timpul din text:* Lungimea cât se poate de pragmatică (sau durata lecturii). La fel ca lungimea unui roman ori a unei epopei, scurtimea unei nuvele sau a unei drame contribuie la formarea percepției spectatorului sau a cititorului. Acesta este un strat la îndemână al fiecărui text literar scris, inclusiv al unui text de teatru şi tocmai de aceea el este de cele mai multe trecut cu vederea. Pe lângă criteriul exterior al lungimii textului, la crearea unui ritm propriu al textului – un ritm alcătuit din încetinire şi accelerare – mai contribuie şi modalitatea de compoziție a frazelor, ritmul lor, lungimea şi scurtimea, complexitatea sintactică şi pauzele exprimate prin puncte şi alte semne de punctuație. Sunt ritmuri diferite, care se pot amesteca şi intersecta în text. La nivelul conşinutului, sunt epoci şi timpuri întregi care se pot deschide – adeseori cu un singur cuvânt. O posibilitate suplimentară, mai cu seamă în epoca modernă, este autoreferențialitatea, care aduce în joc însuşi actul scrisului (sau al cititului). Ea poate să fie combinată cu o dezorientare deliberat jucată, cu inserarea timpului când s-a scris textul ori a timpului reprezentării teatrale.

2. *Timpul dramei* se referă la ceea Aristotel numeşte "mythos": alcătuirea specifică a acțiunilor şi proceselor prezentate în cadrul unei dramaturgii. Durata şi succesiunea fiecărei scene în parte nu e identică cu durata şi ordinea întâmplărilor în ficțiune, ci îşi construieşte propriul ei interval de timp, de o importanță hotărâtoare în teatrul centrat pe text. În textul dramatic, organizarea timpului se compune din suita de procese şi scene reținute în text, dar complică de foarte multe ori structura temporală prin demersuri anti-cipative, flash-back-uri, secvențe paralele şi salturi în timp care, după toate regulile, folosesc la comprimarea timpului. Putem să le denumim timp al dramei, chiar dacă în ele predomină forme narative sau forme de reprezentare colaționate. Pentru "preparadise sorry now", autorul, Faßbinder, precizează că părțile piesei pot fi jucate într-o ordine diferită. În orice caz, alegerea va conține o dramaturgie, fie ea şi una aleatorie.

3. *Timpul acțiunii fictive* (inclusiv posibilele ei falii şi fracturi temporale interne: încrucişare şi dublare a unor fire ale acțiunii, intervale

de timp intermitente şamd.) se cuvine conceput independent de timpul reprezentării lui în textul dramei, indiferent şi de timpul teatral efectiv al reprezentării. În lumea imaginară, "posibilă" a ficțiunii pot să se scurgă lungi intervale de timp care, în reprezentarea scenică, ar fi foarte scurte. Este evident că timpul acțiunii dramatice fictive şi timpul dramei se situează în analogie cu deosebirea, uzuală în cercetarea naratologică, dintre timpul povestit şi timpul povestirii. Durată şi ritm, succesiune temporală şi stratificarea timpului povestirii se cuvin deosebite analitic de durata, ritmul, succesiunea temporală şi stratificarea timpului a ceea ce este povestit, ambele planuri se pot lega în diverse moduri. Nu altfel stau lucrurile cu teatrul. Deja teatrul tradițional dispune de multiple posibilități de a face să treacă mari intervale de timp, de pildă prin costume (perucile albe în "The Long Christmas Dinner"), schimbarea luminilor, supraexpunerea prin muzică sau pasaje epic-lirice. Nu timpul "real" al ficțiunii, ci angrenajul complex al reprezentației decide asupra timpului realizat estetic. În "Hamlet", începutul (Actul I, Scena 1) durează de la miezul nopții până în zorii zilei. Acest interval de timp care cuprinde mai multe ore se joacă, fără probleme de credibilitate, în 20 de minute. Ceea ce ia naştere, în teatru, ca iluzie a unei curgeri diferite a timpului, depinde mult mai puțin decât s-ar crede de realism şi de logica succesiunii. Este foarte consistentă acea parte a literaturii de analiză a dramei care se ocupă de întrebarea cum este mijlocită, în textul de teatru, temporalitatea acțiunii fictive. Timpul acțiunii a fost şi un interval de imp al dezbaterilor poetologice în jurul regulii celor trei unități în teatru. Pe noi ne preocupă însă doar marginal întrebarea referitoare la mijloacele care pot fi folosite pentru crearea iluziei de intervale de timp.

O structură temporală uzuală a dramei merită totuşi menționată în mod special: *timpul scurt*. Să ne gândim la tematica filosofică şi socială a prigonirii în "Woyzeck"-ul lui Büchner; la presiunea timpului, aşa cum apare ea în "intriga" multor piese de teatru; la folosirea motivului expirării timpului sau a ultimatumului în film (suspense după motto-ul "În cinci minute are să explodeze bomba"); la schema salvării în ultimul minut din filmele western. Nimic nu este mai la îndemână decât producerea de tensiune printr-o dramaturgie a scurtării timpului. Timpul nu ajunge niciodată. Chiar şi atunci când o dramă are ca temă mersul în gol

al plictiselii (acel "mal du siècle" din "Lorenzaccio" al lui Musset, din "Danton" de Büchner), teatrul dramatic poate decide să facă un principiu de organizare din scurtarea timpului, din trecerea unui termen stabilit. *Timpul scurt este modelul fundamental al dramatizării.* În spatele ei se află întotdeauna granița vieții. Un frumos exemplu pentru traducerea *teatrală* a acestui motiv întâlnim la Bertolt Brecht, în "Măsura". Când, în relatarea lor, cei patru agitatori ajung la momentul în care, fiind ei înşişi amenințați şi urmăriți în fuga lor, iau hotărârea de a-l lichida pe tovarăşul tânăr şi de a-l arunca în groapa cu var, în text se spune:

CORUL DE CONTROL
N-ați găsit nicio soluție ca să-l mențineți în luptă pe tânărul luptător?

CEI PATRU AGITATORI
Într-un timp atât de scurt n-am găsit nicio ieşire
Cinci minute, urmăritorii se apropiau,
Ne-am tot gândit la o
Soluție mai bună.
Şi voi acum vă gândiți la o
Soluție mai bună.
Pauză.

CEI PATRU AGITATORI
Văitându-ne ne-am bătut cu pumnii în cap
Fiindcă nu ştia să ne dea decât sfatul ăsta cumplit...[224]

În dramaturgie circulă mult şi tema înrudită a lui *prea devreme* sau *prea târziu,* a momentului ratat: *kairos,* momentul favorabil unic şi care nu se mai întoarce; *tyche,* întâlnirea incalculabilă, întâmplătoare, ținând de destin, a mai multor împrejurări într-un anumit moment. Toate aceste aspecte ale unei experiențe a timpului în care singurul lucru care contează e să nu se rateze momentul îşi găsesc expresia ideală în intriga dramatică din teatrul clasic. Când modelul intrigii a dispărut din teatru, şi timpul scurt şi-a pierdut interesul şi a migrat în schimb în alte medii precum filmul. – Timpul prea scurt e totodată expresia unei mai profunde economii din estetica dramatică a timpului. Fiindcă, acolo, e vorba tot mereu de o *comprimare* a curgerii timpului, tendința e una de *dedrama-*

tizare a timpului, care vrea să facă vizibil conflictul sufletesc şi spiritual abstractizat în toată puritatea lui, independent de timp şi de spaţiu. În această spiritualizare, cuvântul vorbit se transformă, după posibilităţi, într-un act pur al vorbirii, care nu depinde de nicio condiţie materială exterioară.[225]

4. Teatrul cunoaşte *dimensiunea temporală a punerii în scenă,* care îi este caracteristică. Aici nu este vorba în primul rând de a deosebi montarea, ca realitate estetică *idealiter* în intenţie, de aceea de fiecare dată concretă şi de fiecare dată diferită a *reprezentaţiei*. Este limpede că aceasta din urmă, ca "stare de spirit" specifică a unei seri, prezintă, prin erori sau prin prestaţii deosebit de reuşite ale actorilor, o realitate proprie, ce nu poate fi depăşită decât teoretic sau doar empiric de la un caz la altul, prin urmare ea vădeşte şi un ritm unic al timpului. Prin deosebiri în tempo-ul vorbirii, în pauze şi racorduri, "aceeaşi" montare poate avea, în două seri diferite, durate de spectacol uimitor de diferite. Hotărâtor este faptul că şi în cazul unei presupuse identităţi între intenţie (punere în scenă) şi ceea ce se întâmplă practic (spectacol), "accidentalul" din procesul material care e teatrul rămâne o determinantă *constitutivă* a realităţii sale artistice – altfel decât la substratul ideal al unui text. În vreme ce textul îi lasă cititorului opţiunea de a citi încet sau mai repede, de a repeta şi de a insera pauze, în cazul teatrului, timpul specific al spectacolului, cu propriul său ritm şi cu propria lui dramaturgie (rapiditatea vorbirii şi a acţiunii, durata, pauzele şamd.) face parte din "operă". (Un fenomen interesant îl constituie în această privinţă lectura publică, pe care, în abordarea aleasă aici, se cuvine să o considerăm un teatru minimal.) Acestui timp, spectatorii îi sunt livraţi în aceeaşi măsură ca şi actorii – şi aceştia din urmă depind de ritmul temporal al partenerilor de scenă. Aici nu mai este vorba despre timpul unui subiect (care citeşte), ci de timpul comun al multor subiecţi (trăind împreună acelaşi timp), astfel încât, în montare, sunt întreţesute indisolubil o realitate corporală, senzorială a experienţei timpului şi o realitate mentală: "concretizarea" estetică a ceea ce s-a dorit în punerea în scenă.

"L'Age d'Or" al companiei Théâtre du Soleil (1975), un reper în istoria teatrului de după al doilea război mondial, istorisea, pe etape distincte, viaţa unui muncitor emigrant din Algeria (scene de familie,

conflicte de muncă şamd.) în stilul reprezentațiilor *commedia dell'arte.* Hala uriaşă de la Cartoucherie din Vincennes a fost împărțită în patru văi mari, acoperite de un covor în tonuri calde de ocru, pe ai cărei "versanți" era aşezat publicul care se uita în "valea" în care deja se juca. De la o scenă la alta, publicul era dus la câte o altă vale, o trecere în urma căreia rezultau tot mereu alte grupuri şi o nouă ordine de aşezare a spectatorilor. Intensitatea şi densitatea ficțională a jocului, care, în ciuda şi din cauza tehnicilor sale epizante, fixa publicul în "celălalt timp", lua naştere şi datorită numeroaselor invenții aiuritoare. Un exemplu: muncitorul cade de pe o schelă foarte înaltă, pe care e nevoit să muncească în ciuda furtunii puternice, şi moare. Felul în care actorul, stând pur şi simplu locului, făcea vizibilă poziția corpului la mare înălțime deasupra abisului, depărtându-şi picioarele şi privind înspăimântat în abis, felul în care arăta furtuna, trăgându-se ritmic de cracii pantalonului, astfel încât aceştia păreau să fâlfâie înspăimântător prin vântul puternic, felul în care se desfăşura prăbuşirea lui în gol, ca alergare cu paşi mari şi brațele îndepărtate prin hală – toate astea au constituit un moment de mare magie teatrală. La sfârşitul spectacolului s-a ajuns la un moment demn de atenție: Când cortinele au fost trase la o parte, de afară a pătruns o lumină foarte puternică. Era vorba de o lumină a zilei imitată extraordinar de bine, dar sentimentul, apărut brusc, de pierdere a noțiunii timpului i-a făcut pe mulți spectatori să se uite fără voie la ceas – ca şi când ar fi fost cu putință să fi venit într-adevăr zorii zilei, fără ca ei să fi realizat trecerea atâtor ore. Timp de un moment extrem de prețios de derută, a fost posibil ca spectatorii, deşi neîncrezători, să-şi pună problema unei treceri diferite a timpului: "celălalt" timp, acela al montării, se impusese în fața realismului ceasului interior.[226]

Acțiunea fictivă şi punerea în scenă mai cunosc o dimesniune aflată în răspăr cu straturile temporale amintite aici, *timpul istoric.* Ea este importantă pentru întreg teatrul dramatic, care lucrează cu texte mai vechi şi trăieşte din evocarea unor personaje şi istorii din trecut. Programul teatrelor publicat în ziare e o paradă a fantomelor: Antigona, Regele Lear, Hamlet, Penthesileea, Unchiul Vania, Galilei... Cuvinte al căror ecou s-a stins de mult, lumi de idei mucegăite devin participanți la o *séance* a zilelor noastre, materialul din trecut este supus unui demers de

structurare contemporan de resuscitare. Între intervalul de timp istoric (mitic, imaginat) al ficțiunii şi punctul „acum" al reprezentației intervine, ca un al treilea strat temporal, epoca şi timpul în care a trăit autorul (model: un romantic scrie o piesă despre Evul Mediu iar piesa este montată în 1999. Această demontare rămâne însă teoretică pentru receptarea teatrală, fiindcă aici ia naştere un amalgam care topeşte straturile temporale eterogene în *unul şi acelaşi* timp al reprezentației.) Şi o serie de structuri rafinate precum teatrul în teatru, anacronismul, colajul temporal sunt considerabil mai puțin importante pentru teatru decât sunt pentru text. Procesul spectacolului viu îşi aduce în joc timpul real în aşa fel încât, prin asta, toate straturile temporale pe care le putem identifica ajung să fie supradeterminate.

5. Vizavi de timpul din dramă şi de structura temporală a punerii în scenă se cuvine să scoatem în evidență *timpul performance-text*-ului. Împreună cu Schechner, desemnăm întreaga situație reală şi înscenată a reprezentației teatrale ca *performance text,* pentru a accentua impulsul de prezență care este întotdeauna dat în el şi care motivează *performance art*-ul în sensul mai strict. *Performance text*-ului îi este proprie o structură a timpului de fiecare dată aparte pentru teatru şi public: pauze, întreruperi, interludii, mese luate împreună inserează teatrul într-un proces social. Şi pentru actori se cuvine să desoebim timpul de inactivitate între aparițiile lor de jocul propriu-zis, aşadar participarea lor la *peformance text* de participarea lor la textul punerii în scenă. În măsura în care, în epoca modernă, străpungerea percepției automatizate a devenit un criteriu fundamental al semnificanței estetice, în teatru avansează, în afară de asta, abaterea de la timpul cotidian, care ajunge până la rangul unei esențiale posibilități de structurare. Aici îşi au locul şi elemente "exterioare" care nu sunt exterioare, precum drumuri lungi de parcurs până acolo, ore târzii, de pildă nocturne, joc desfăşurat timp de câteva zile ("Mahabharata" lui Peter Brook în cariea de piatră de la Avignon, care a început spre sfârşitul după-amiezii şi a durat până dimineața). Se cuvine astfel să înțelegem "timpul real" al reprezentației teatrale în totalitatea lui, în preludiul şi postludiul său şi în circumstanțele care-l însoțesc: împrejurarea că receptarea lui "consumă" timp în sensul practic, "timp

teatral", care e timp din viață şi nu se suprapune cu timpul punerii în scenă.

Timpul „celălalt"

"Time that double-headed monster of damnation and salvation" (spune Samuel Beckett în eseul său despre Proust) este esențial pentru înțelegerea practicii şi receptării teatrului şi cu atât mai mult a aceluia care nu mai este îndatorat reprezentării unui interval de timp dramatic. Bineînțeles că nici în teatru curgerea de neoprit a timpului nu este întreruptă, nici topologia timpului nu este răsturnată în mod real. Totuşi, există o serie de procedee care conduc la tematizarea explicită, la evidențierea, conştientizarea sentimentului temporal, precum şi la deformarea şi deconcertarea lui. Dintre aceste metode, cele situate în planul reprezentatului sunt încă cele mai simple: la Tom Stoppard, atunci când unele scene din prezent au loc şi – după toate aparențele, cu aceleaşi personaje – cu mai mult de o sută de ani în urmă ("Arcadia"); la Shakespeare, când trec intervale mari de timp ("Poveste de iarnă"), sau la Thornton Wilder, unde există întoarceri în timp care răstoarnă obişnuita experiență liniară a timpului. Scene fără o indicație concretă a timpului pot să creeze o temporalitate imponderabilă, incertitudine în legătură cu succesiunea părților narative. În planul spectacolului teatral se ajunge la fenomene mai greu de înțeles, ținând de o temporalitate aparte. Este posibil ca, prin repetări obstinate, prin încremenire aparentă, prin răsturnarea urmărilor cauzale, prin salturi în timp şi surprize şocante, percepția timpului să pară cumva "paralizată". Şi durata extremă sau accelerarea pot să conducă la o deformare a percepției pentru curgerea măsurabilă a timpului. În teatrul postdramatic, toate astea ajung să devină mijloace constitutive, din cauză că ele mută tematica timpului din planul semnificatului (al proceselor denotate prin mijloace scenice) în acela al semnificantului (al proceselor scenice înseşi).

E izbitoare antipatia multor regizori față de pauza odinioară atât de obişnuită în teatru. Ea a încetat să mai fie un lucru de la sine înțeles, iar atunci când apare, este adeseori folosită conştient, estetizată, ca motiv teatral propriu. Când Einar Schleef a montat în 1997 la Düsseldorf "Sa-

lomeea" lui Oscar Wilde, la început a fost ridicată cortina de fier şi, în lumina gri-albastră, cei 18 actori au stat timp de 10 minute nemişcaţi, aranjaţi într-un tablou scenic. Nu s-a întâmplat nimic altceva, apoi, cortina de fier a fost coborâtă din nou: Pauză. În sală s-au aprins luminile şi publicul a ieşit, discutând iritat, în foaier. Aproape inutil de menţionat că acest început a condus la o remarcabilă autoînscenare a spectatorilor: gălăgie, râsete, strigăte şi reacţii la strigăte, proteste (deja după vreo 3 minute!). Pauza şi durata statică au fost, aici, momente ale unei estetici teatrale care s-a ciocnit violent cu aşteptările publicului. Motivul aversiunii faţă de obişnuita pauză în teatru nu este, aşa cum s-ar putea crede, grija faţă de menţinerea iluziei, ci păstrarea unui interval de timp autonom şi foarte clar delimitat al trăirii. De cele mai multe ori, acesta este introdus în teatru printr-un spaţiu şi un timp al *trecerii:* din stradă în foaier, intrarea, timpul de adaptare pentru comunitatea spectatorilor ale cărei gânduri se află încă pe jumătate în cotidian, care mai vorbesc de una, de alta, stingerea luminilor în sală, tăcere. E vorba în orice caz de timpul, scos în evidenţă, al unei iniţieri: se trece peste un prag şi astfel se parcurge un fel de pregătire psihologică pentru celălalt timp, care începe dincolo de pragul piesei.[227] Ruptura cu timpul cotidianului prin zona de prag a clădirii teatrului creează o "diferenţă", gândul la un *alt* timp, cealaltă temporalitate a *performance text*-ului, al experienţei teatrale în întregul ei, nu doar celălalt timp al spectacolului de pe scenă, al lumii ficţiunii. Această deosebire este esenţială pentru teatrul postdramatic, fiindcă ea organizează pentru receptare o *relaţie* concretă şi complexă între timpul teatral şi timpul ficţiunii, nu contopirea lor.

Timpul dramei, duel

Sâmburele dramei a fost subiectul uman într-un conflict, într-o "coliziune dramatică" (Hegel). Aceasta construieşte eul în primul rând din perspectiva unei relaţii intersubiective faţă de antagonist. Se poate spune că subiectul teatrului dramatic există în general numai în spaţiul acestui conflict. Din acest punct de vedere este intersubiectivitate pură care, prin conflict, se constituie ca *subiect al rivalităţii*. Timpul ca intersubiectivitate trebuie să fie unul omogen, unul şi acelaşi timp care-i uneşte pe

duşmani în conflict. Este nevoie de un timp în care adversarii se întâlnesc, în care în general să se poată întâlni agonsit cu antagonist. Nu este de ajuns aici perspectiva subiectului individual, izolat (lirism, monolgie) şi nici numai timpul unui context în care se consumă coliziunea lor (epos, estetică a cronicii). Recunoaştem perspectiva acestei descrieri: în măsura în care intersubiectivitatea descrisă – să o numim: duelul – nu mai are loc, s-a dus şi forma intersubiectivă de timp aferentă. Şi viceversa: dacă timpul comun omogen se împrăştie şi se dizolvă, dueliştii, cum s-ar zice, nu se mai regăsesc, se pierd în particule, acţionează pe platouri între care nu există niciun fel de relaţie. Pentru ca un conflict între subiecţi cu o conştiinţă care se luptă pentru "recunoaşterea" de către cealaltă conştiinţă să fie reprezentabil, este nevoie de o platformă comună unde încurcătura să se poată întâmpla şi rezolva. Numai într-un astfel de interval de timp trăit în comun de antagonişti se poate constitui un subiect, schimbându-se cu un altul egal în drepturi, rivalizând cu el într-o chestiune comună, războindu-se cu el pe un câmp de bătaie, putând să iubească într-un spaţiu stăpânit de aceeaşi pasiune. Dacă, dimpotrivă, personajele nu au toate acelaşi grad de realitate, ci îşi fac apariţia unii ca proiecţie a altora, locuind aşadar într-un alt interval de timp, timpul dramatic începe să se fărâmiţeze.

Criză a timpului

"Criza dramei" de la începutul secolului este, în ultimă instanţă, o criză a timpului. Schimbările petrecute în imaginea ştiinţifică a lumii (relativitatea, teoria cuantelor, spaţiul-timp) au contribuit la ea în egală măsură cu experienţa harababurii haotice de viteze şi ritmuri diferite a marelui oraş şi cu noile revelaţii despre structura temporală complexă a inconştientului. Bergson deosebeşte timpul resimţit concret, "durée", de timpul obiectiv ("temps"). Schisma din ce în ce mai mare şi mai evidentă dintre timpul proceselor sociale (societatea maselor, economia) şi timpul experienţei subiective acutizează "disocierea dintre timpul lumii şi timpul vieţii" constatată de Blumenberg pentru epoca modernă. Blumenberg afirmă că această disociere e generată de perspectiva extinsă a istoriei asupra trecutului şi viitorului, de experienţa pe care o produce această

perspectivă, nouă pentru subiectul uman individual, a "unei imagini a istoriei atât de vaste, încât viața individuală nu mai pare să însemne nimic în ea."[228] Louis Althusser a proclamat "alteritatea" ireductibilă dintre timpul dialecticii sociale şi experiența subiectivă a timpului ca model fundamental al oricărui teatru "materialist" şi critic, care ar avea sarcina să zdruncine "ideologia" în sensul unei percepții şi distorsionări a realității centrate pe subiect. Spectatorului, însă, nu i-ar fi înlesnită atât înțelegerea unor aspecte ale realității sociale, cât dimpotrivă experiența unei sciziuni specifice între perspectiva temporală a trăirii subiective şi a timpului social, care diferă de cel dintâi. Nu o "cunoaştere" este aceea care creează un astfel de teatru, ci o analitică a non-cunoaşterii şi a erorii, o conştientizare a ocultărilor şi a orbirilor percepției centrate pe subiect.

Funcția "simțului interior", la Kant, a fost aceea de a garanta unitatea conştiinței de sine prin forma unei "ordini temporale". Timpul era definit ca "formă a simțului interior", el este supus schimbărilor imaginilor care altminteri ar trebui să pulverizeze conştiința, continuum-ul stăruitor al timpului pe care Kant îl prezintă prin analogie cu linia. Acest continuum liniar poartă în ultimă instanță unitatea subiectului, fiindcă le conferă experiențelor radical discontinue una față de cealaltă simțul direcției, orientare. Identitatea ca familiaritate "apriorică" a subiectului continuu cu sine însuşi se află, cel târziu de la Nietzsche şi din momentul în care discursul inconştientului a devenit descriptibil, sub semnul bănuielii de a fi o himeră. Subiectul şi, odată cu el, oglindirea intersubiectivă prin care a putut tot mereu să se aprofundeze în continuare, îşi pierde, în epoca modernă, capacitatea de a integra reprezentarea într-o unitate. Sau invers: fărâmițarea timpului ca şi continuum se arată a fi un semn al disoluției sau măcar al subminării *subiectului* care la vremea lui era o certitudine. Tocmai lucrul acesta îl garantase subiectul ca *dramatis persona* al unei fabule: integritatea, chiar şi în cea mai policromă conflictualitate a fenomenelor. În lipsa unui subiect care să organizeze teatrul şi drama, dispare însă şi o condiție esențială a reprezentării ca atare: posibilitatea de a se răspunde la întrebarea "cine" pe "cine" reprezintă. În locul unei distanțe interioare a reprezentării, îşi face apariția gestul subiectului de a arăta întrebător spre sine. Astfel, subiectul – de acum încolo, fixabil în acest mod de a fi doar ca *gest* – revelează o dis-

poziție care nu mai e decât momentană, instabilă. În schimb, momentul *deictic* devine central. În locul reprezentării unei desfăşurări temporale – *desfăşurarea prezentării* în propria ei temporalitate.

Dispariția semnificației perspectivei temporale subiective, discontinuitatea, relativitatea, fărâmițarea timpului şi o formă temporală a inconştientului şi a visului, alogică, încâlcind trecutul, prezentul şi viitorul – toate astea au reuşit să impună noi modele de reprezentare, care au generat mai întâi de toate noi forme ale *textului dramatic*. Logica dramatic-teatrală a dezvoltării teatrului în secolul XX duce însă apoi – într-o primă fază, încă în cadrul teatrului *de text* – la o nouă estetică *teatrală.* Dar, pentru noile procedee ale acesteia, care o vor rupe chiar şi cu ordinea temporală articulării lingvistice, criza *continuum*-ului temporal este una dintre condițiile esențiale. Dacă, la început, este *reprezentată* o discontinuitate a experienței ce subminează orice articulare de sens, într-o a doua etapă, procesul acesta cuprinde şi *modul de reprezentare* însuşi. În decursul acestei evoluții, teatrul se va îndepărta din ce în ce mai mult de reprezentarea unui interval de timp omogen. Este inevitabil ca apoi alienarea timpului reprezentat să devină uzuală: ceasul care bate sălbatic în "Cântăreața cheală" a lui Ionesco, dublarea, irealizarea şi montajul timpurilor, salturi între timpul real din scenele cotidiene şi timpul eterogen din imaginile onirice şamd. Este simptomatic că o scenografă importantă ca Anna Viebrock manifestă o predilecție pentru ceasuri care îşi pierd cifrele sau arătătoarele, că anunțarea mecanică a timpului pe scenă la Wilson contracarează ritmul imaginilor, că, pe scenă, şi nu numai în teatrul-dans, se aduce frecvent un metronom care menține în conştiință ritmul timpului real care trece.

Beckett, Müller, timpul

O scurtă asigurare în legătură cu măsura şi radicalizarea declinului timpului în literatura teatrală mai nouă pe baza a două texte marcante, poate chiar epocale, ale ultimelor decenii s-ar putea dovedi utilă. Vor fi menționate aici pentru că exprimă, cu rară claritate, o stare de conştiință şi o stare a problematicii artistice care nu se referă numai la dimensiunea literară, la teatru în totalitatea sa. Ele aruncă încă o lumină asupra crizei

timpului, aşa cum a fost ea analizată, şi pot în acelaşi timp să servească drept un fel de prolog pentru descrierea esteticilor postdramatice ale timpului în teatru.

În 1974 a apărut "That Time" a lui Samuel Beckett. Ca şi în celelalte piese ale lui, există şi aici o unitate de loc şi de timp, dar, se înţelege, parodiată. Nimic din ceea ce, în teatrul dramatic, este legat de unitatea de timp nu se potriveşte aici. Tocmai că nu există nicio unitate, ci o dezagregare a experienţei timpului. Firul continuităţii interioare e rupt. Vocea A îşi aminteşte de încercarea de a se întoarce într-un loc al copilăriei. Dar totul s-a schimbat, drumul nu mai există, autobuzul care mergea până acolo nu mai circulă, toată căutarea rămâne zadarnică. Vocea B relatează o scenă de dragoste ratată, sau şi mai bine: care nu a avut loc. Povestitorul şade paralel lângă o fată pe o piatră fără ca ei să se atingă sau fără ca măcar să se privească. "never turned to each other just blurs on the fringes of the field no touching or anything of that nature always space between if only an inch..."[229] Vocea C îşi aduce aminte de obiceiul de a se refugia din calea ploii în muzeu, uneori într-o bibliotecă ori la poştă. Există narațiune fragmentară, dar niciun spațiu-timp pentru acțiunea dramatică în prezentul scenei. Timpul nu înaintează, ci se îngroapă singur, se învârteşte şi se pliază ca timp amintit. Căutarea unui timp pierdut este tema comună a celor trei scene ale amintirii din "That Time". Vocea A caută timpul unui trecut individual, personal, *timp al copilăriei* – "when that was" este întrebarea recurentă. Vocea C relatează căutarea unei continuități a unui suprapersonal *timp al culturii,* al coerenței sociale, al tradiției: de aceea şi vechile portrete în muzeu, biblioteca, sistemul social al scrisului, poşta. Vocea B ratează *timpul naturii,* împerecherea sexuală. Pretutindeni, căutarea este ratată.

Estetica reducției din teatrul clasicist, în special din acela al lui Racine – durată de timp foarte scurtă, un singur loc, cocentrarea asupra unui conflict care aproape că nu mai e decât sufletesc în condițiile excluderii tendențiale a oricăror elemente reale ce ar putea umple spațiul şi timpul – se întoarce, cu nişte mutații, în radicala dramaturgie beckettiană a punctului zero. (De altfel, pe când preda la Trinity College din Dublin ca asistent de literatură franceză, Beckett a scris despre tragediile lui Racine şi, în acelaşi an, şi-a scris şi el prima piesă. Purta titlul "The

Kid" şi era o parodie după "Cidul" lui Corneille. Cu excepția unui mic număr de studii, pentru Beckett, importanța tragediei clasice abia dacă a mai fost atestată.) Personajele sale, parodie a abstracțiunii şi spiritualizării clasice, duc o existență spirituală aproape lipsită de corp, în "That Time" este vorba de un simplu cap – unul dintre ultimele roluri ale lui Julian Beck. Acest cap izolat ascultă. Structura fundamentală a limbii şi a identității subiective, anume vorbirea-ascultare, actul de a se asculta vorbind s-a dezintegrat el însuşi în spațiul şi aranjamentul scenic respectiv: "Listener's Voice" vine din trei difuzoare care, întrerupându-se şi alternându-se unul pe celălalt, reprezintă, fiecare în parte, o altă scenă din amintirea lui. O imagine cu sugestii apocaliptice dintr-o bibliotecă încununează dezastrul. Iată cum sună finalul textului: "not a sound only the old breath and the leaves turning and suddenly this dust whole place full of dust when you opened your eyes from floor to ceiling nothing only dust and not a sound only what was it it said come and gone was that it something like that come and gone come and gone no one come and gone in no time gone in no time".[230]

Nu există timp, numai particule. Decompoziția şi pulverizarea dimensiunii temporale manifestă declinul şi moartea individului. Praful baroc, praful vremurilor culturale, care a fost înmagazinat în milioanele de pagini de carte iar acum blochează vederea – asta-i tot ce rămâne din timp ca formă de experiență. Această descompunere a timpului aminteşte în mod straniu de ultimele fraze ale unui alt text, "Der Auftrag" ("Misiunea)", de Heiner Müller, apărut în 1979. Debuisson, cel care iese din revoluția socială, ajunge să-şi trăiască lipsa de loc şi atemporalitatea într-o imagine foarte asemănătoare: "Debuisson recurse la ultima amintire care nu-l părăsise încă: o furtună de nisip în dreptul oraşului Las Palmas, odată cu nisipul, pe vapor au venit şi greierii şi i-au însoțit peste Atlantic. Debuisson se încovoia ca să se ferească de nisip, se freca la ochi să-şi scoată nisipul din ei, îşi astupa urechile să nu audă cântecul greierilor. Pe urmă, trădarea s-a aruncat asupra lui ca un cer, fericirea labiilor ca roşeața zorilor." La Beckett, praful de jos până în tavan, la Müller, furtuna de nisip fără formă, care îngroapă acele alte furtuni ale realităților devenite ireconciliabile în conştiință, pe care tocmai le amintise mai înainte Debuisson: "A uitat asaltul asupra Bastiliei, marşul

foametei celor optzeci de mii, sfârşitul Gironde-ei şamd."[231] În textul lui Müller, ca şi în cel al lui Beckett, are loc o descompunere a unității de timp şi a continuității. Deja prin montajul formelor eterogene de text – scrisoare, scenă, narațiune în proză, dialog de roluri – curgerea timpului se împotmoleşte tot mereu, în acelaşi timp însă se regăseşte şi aici conştiința unei multitudini temporale eterotope, care îl împiedică să fixeze un punct în *acum*-ul conştiinței, punct ce i-ar permite o perspectivă cuprinzătoare asupra realității propriei sale vieți. Viziunea, visul, amintirea, speranța şi prezentul "real" nu se lasă despărțite.

Estetica postdramatică a timpului

La sfârşitul anilor 1950 a început să se observe că, în pictura informală, în muzica serială şi în literatura dramatică aveau loc evoluții analoage, care vizau o despărțire de integralitățile construite de tradiție. Un critic a scris despre "Chelnărul mut" şi despre "Intendentul" lui Pinter că aici ar ieşi în evidență "renunțarea radicală la un final inteligibil", în schimb s-ar întâlni numai "fragmente dintr-un proces (în principiu) fără sfârşit."[232] Se constată pierderea *cadrului temporal*. Dacă, în anii 60, Stockhausen anunța că se putea întârzia la concerte şi se putea pleca mai devreme, dacă Wilson a făcut furori cu precizarea "pauze după cum consideră fiecare", lucrul acesta este încununarea unei tendințe esențiale a noilor dramaturgii ale timpului. Ele anulează legea unității timpului cu început şi sfârşit în chip de cadru care închide ficțiunea teatrală, pentru a câştiga dimensiunea *timpului "împărțit"* de actori şi public în sensul plurivalent al cuvântului, ca *procesualitate* deschisă din principiu şi care, structural, nu are nici început, nici mijloc, nici sfârşit. Tocmai asta revendicase Aristotel drept regulă fundamentală a dramei, ca premisă a naşterii unui întreg, "holon". Noul concept al *timpului împărțit* îl vede pe cel structurat estetic şi pe cel trăit în mod real ca fiind unul şi acelaşi timp, pe care spectatorii şi actorii şi-l împart. Că este vorba de timp ca de o experiență împărtăşită de toți – ideea aceasta se află în centrul noilor dramaturgii ale timpului: de la multitudinea de deformări ale timpului, până la asemănarea cu viteza Pop-ului, de la rezistența teatrului lent, până la

apropierea teatrului de *performance art,* cu modul ei radical de a afirma *timpul real ca situație* trăită laolaltă.

La începutul spectacolului lui Robert Wilson "A Letter for Queen Victoria", se văd două siluete care se învârtesc. El funcționează ca arătătoarele unui ceas. Se "realizează" timp prin faptul că o serie de mișcări omeneşti, asemenea unui ceas, "aduc înaintea ochilor", în teatru, trecerea reală a timpului – aparat uman de măsurare a timpului – *FigOre.* În vreme ce Jean Genet declara hotărât că e împotriva flăcării pe scenă, cu justificarea că ea depăşea granița (era una şi aceeaşi cu flacăra din spațiul spectatorilor şi, de aceea, înşelăciuune: înşelăciune încercând să mascheze prăpastia dintre spectatori şi scenă), *fumatul* pe scenă se numără printre semnele folosite de-a dreptul obsesiv în teatrul nou pentru a semnala timpul real comun. În comunitatea postdramatică dintre scenă şi theatron, groapa care desparte ficțiunea de receptarea ei este astupată. În scopul acesta, renunțând la intenția de a face mai mult decât cea mai rudimentară ficțiune, teatrul îşi reglează adeseori timpul în aşa fel încât să fie identic cu acela al *adunării* spectatorilor. Se poate întâmpla ca nici să nu mai fie aruncată în joc o durată "proprie", toate procesele rămânând orientate asupra contactului cu publicul sau a faptului care este prezența acestuia.

Revendicarea ca spectatorul să iasă din timpul său cotidian şi să pătrundă într-un domeniu clar delimitat al "timpului oniric", ca el să-şi părăsească sfera lui temporală ca să păşească într-o alta, a fost fundamentul teatrului dramatic. În teatrul epic, "astuparea orchestrei" (Benjamin) a însemnat un element comun pe planul reflecției. Astfel, era dorit spectatorul care să gândească şi, cum se ştie, să şi fumeze eventual. Fumatul însă trebuia să fie un semn al lejerității sale detaşate, nicidecum (precum focul pe care-l critica Genet) manifestare a *acelui* interval de timp. Căci spectatorul lui Brecht nu se scufundă nicidecum în acel *a fi aici* al său, contopit emoțional cu cele ce se întâmplă pe scenă, ci fumează destins, distanțat în timpul "său". E drept, estetica postdramatică a timpului real nu caută nici ea iluzia, dar asta nu înseamnă decât că procesul scenic nu poate fi detaşat de timpul publicului. Din nou iese la iveală cu claritate contrastul între gestul epic şi cel postdramatic. Ca emblemă timpurie a aceluia poate fi considerată parodierea, de către

John Cage, a modelelor temporale muzicale moştenite, atunci când a ales o măsură obişnuită pentru o piesă mai mică pentru pian, numind compoziția "3'44" şi a proclamat ca exact pe parcursul acestei durate să nu se întâmple nimic cu caracter "de operă" în sensul definit de tradiție, ci numai trăire a timpului – de fiecare dată absolut unic, doar timp de nereprodus – al adunării prilejuite de acest concert, cu toate zgomotele ei intenționate ori neintenționate.

Timpul ca timp

În cartea sa despre cinematograf, Gilles Deleuze făcea deosebirea între "image mouvement" (imaginea-mişcare) şi "image temps" (imaginea-timp). Aceasta din urmă, care se referă la noul cinema, se distinge prin faptul că, în ea, timpul nu apare ca "imagine de mişcare" reprezentată, ci ca temporalitate expusă a înseşi imaginii de film, care alcătuieşte în variante diferite *cristale de timp*. Se poate trasa (*mutatis mutandis*) o paralelă între polaritatea dintre teatrul dramatic şi cel postdramatic şi polaritatea dintre "imaginea-mişcare" şi "imaginea-timp" în film. Ca şi cinematograful clasic, teatrul dramatic s-ar caracteriza prin faptul că el nu vrea şi nici nu poate să oprească timpul să apară. Timpul, aici, nu este o "condiție" interesantă în sine însăşi a reprezentării. El apare numai indirect, şi anume ca obiect şi temă a reprezentării dramatice, ca şi conținut mijlocit de aceasta. La fel stau lucrurile şi în filmul clasic, motiv pentru care Deleuze poate să constate şi aici că "imaginea-mişcare este legată fundamental de o reprezentare indirectă a timpului şi nu ne livrează nicio reprezentare directă a lui, aşadar o imagine-timp. Dimpotrivă, în cinematograful modern, imaginea-timp nu e nici empirică, nici metafizică, ci 'transcendentală' în sens kantian: timpul se eliberează din ancorarea sa şi se prezintă în stare pură."[233]

Când timpul devine astfel obiectul unei experiențe "directe", atunci, în mod logic, trec în prim-plan mai cu seamă o serie de tehnici de *distorsionare a timpului.* Fiindcă abia o experiență a timpului ce se abate de la obişnuit provoacă percepția ei explicită, o face să promoveze de la condiția de dat oarecare, inexprimabil, la rangul de temă. E dat, în felul acesta, un fenomen nou din punctul de vedere al esteticii teatrale. Căci,

atunci când în centru îşi face loc intenția de a folosi specificul teatrului ca *modus* de reprezentare pentru a face din timp ca atare, din *timp ca timp,* obiectul unei experiențe de estetică teatrală, atunci, timpul efectiv măsurabil al însuşi procesului teatral devine el însuşi obiectul prelucrării şi reflectării artistice. El ajunge să fie conştientizat, percepția lui este intensificată şi organizată estetic. Prezență şi joc al interpreților, prezență şi joc al publicului, durată şi situare reală a timpului reprezentației, simplul fapt al adunării ca interval de timp comun – toate aceste premise, întotdeauna date, dar rămase *implicite* ca atare, ale teatrului, apar ca timp consumat aici şi acum de toți cei prezenți în comun, iar nu re-prezentat în cadrul unui univers narativ fictiv.

1. Duration

O durată care să fie conştientizată de public este un prim factor important al distorsionării timpului în experiența teatrală contemporană. Prezența unor elemente dintr-o *estetică durativă* poate fi constatată în numeroase creații teatrale ale prezentului, ele fiind deosebit de frapante la Jan Fabre, Einar Schleef, Klaus-Michael Grüber ("Hamlet", "Bacantele"), Christoph Marthaler, dar şi într-o multitudine de spectacole în care se pun în valoare imobilitatea, pauzele întinse, durata absolută a montării ca atare. Fragmentarea timpului trăit prin cotidian, medii, organizarea vieții cu urmările ei dezastruoase a fost descrisă de Kluge şi Negt.[234] Teatrul ar trebui să rămână un domeniu esențial al rezistenței împotriva fărâmițării sociale a timpului şi a parcelării lui iar o primă premisă pentru asta este un teatru "care îşi ia timp". Întinderea timpului este o trăsătură izbitoare a teatrului postdramatic. Robert Wilson a creat un teatru al "încetinelii". De fapt, abia de la "descoperirea" lui Wilson se poate vorbi de o estetică a duratei, *duration.* Ia naştere o dublă experiență: pe de o parte, spectatorul va simți trecerea din cale afară de încetă a timpului surprins, chinuit, sedus senzorial ori de-a dreptul hipnotizat. Orice percepție, se ştie, e o percepție a diferenței şi astfel simți cu claritate deosebirea dintre ritmica percepției în viața reală şi vizavi de ritmul teatrului. Timpul cristalizează şi transformă mişcarea percepută, de pildă pe cea încetinită, într-o "formă de timp". Obiectul vizual de pe scenă pare să înmagazineze

timp. Din curgerea timpului ia naştere un "continuous present", ca s-o citäm pe Gertrude Stein, modelul lui Wilson; teatrul se aseamănă cu o structură cinetică, devine *sculptură în timp.* Lucrul acesta este valabil mai întâi pentru corpurile omeneşti, care, prin *slow motion,* se transformă în sculpturi cinetice, dar şi pentru tabloul teatral în general, care pe baza ritmicii sale "ne-naturale" creează impresia unui timp propriu – situat la mijloc între a-cronia unei maşini şi timpul vieţii actorilor umani, cognoscibil prin experienţă şi care câştigă, aici, vraja marionetelor.

Important e faptul că, în acest caz, durata nu figurează durata. Iar încetinirea, pe scenă, nu se referă nici la încetineala unui univers fictiv, care ar fi în legătură cu universul nostru[235]; şi nici despre faptul că, prin ironie sau antifrază, încetinirea s-ar referi în principiu la brutalitatea ori la furia vieţii "reale"[236] nu poate fi vorba. Teatrul trimite dimpotrivă la propriul său proces. Dacă un spectacol de Robert Wilson durează 6 ore, experienţa teatrală hotărâtoare nu este durata obiectivă, timpul "pe ceas" care, într-o primă fază, captează atenţia, ci experienţa imanentă a întinderii timpului. Firesţe că, pe de altă parte, modul în care este resimţit timpul nu este cu totul independent de durata reală a reprezentaţiei. Tocmai de aceea ar fi o problemă interesantă de analiza spectacolului, modul în care ar fi de descris astfel de forme de teatru, în care timpul teatral autonom se întrepătrunde atât de strâns cu *durata şi încetineala* (căutată conştient) a *reprezentatului,* încât, pentru percepţie, "durata teatrală" şi "durata povestită" abia dacă pot fi deosebite una de alta. Ce semnificaţie are extragerea teatrului din "rama" cotidianului printr-o întindere temporală care nu se potriveşte în niciun ritm circadian "normal", în eposurile teatrale ce se întind pe multe ore, ale lui Peter Brook, Ariane Mnouchkine ori Robert Lepage? În ce raport se află aici reprezentarea (timp al dramei, timp al punerii în scenă) şi prezenţa timpului (durata spectacolului, *performance text*-ul)? Cum se raportează trăirea fizică şi fiziologică a duratei la ritmul spectacolului?

2. Timp şi fotografie

În studiul său despre fotografie, Roland Barthes ajunge să vorbească despre o legătură între teatru şi fotografie care se referă nemijlocit la

dimensiunea timpului. El subliniază faptul că nu prin pictură are loc contactul între fotografie şi artă, ci – prin teatru: "*Camera obscura* este aceea care, la o privire de ansamblu, a generat apariţia picturii în perspectivă la fel ca şi a FOTOGRAFIEI şi DIORAMEI şi toate trei sunt arte ale scenei; dar, dacă văd FOTOGRAFIA ca având o legătură mai strânsă cu teatrul, asta se întâmplă pe baza unei medieri mai aparte (poate că sunt singurul care vede lucrurile în felul acesta): aceea a MORŢII. Relaţia iniţială între teatru şi CULTUL MORŢILOR e cunoscută: cei dintâi actori se separau de comunitate; prin faptul că jucau rolul MORŢILOR: a se machia însemna a se desemna drept corp viu şi în acelaşi timp mort: trunchiul vopsit în alb în treatrul totemic, bărbatul cu faţa vopsită în teatrul chinezesc, machiajul din pastă de orez în India în Katha Kali, masca din No-ul japonez. Aceeaşi relaţia o regăsesc acum în FOTOGRAFIE; chiar dacă te străduieşti să vezi în ea ceva viu (iar această încrâncenare cu care se încearcă să creeze 'apropierea de viaţă' nu poate să fie decât negarea mitică a unei nelinişti vizavi de moarte), FOTOGRAFIA este totuşi un fel de teatru originar, un fel de 'imagine vie': reprezentarea plastică a feţei imobile, machiate, in care îi vedem pe cei morţi."[237]

Caracterul static şi ceremonial al teatrului lui Wilson atestă o legătură între teatru şi fotografie. Se ştie că, nu rareori, Wilson foloseşte fotografii ca material de plecare pentru lucrările sale şi că, acolo unde porneşte de la film, îl duce, prin repetiţie, până în proximitatea fotografiei. În "the CIVIL warS", punctul de plecare l-au constituit fotografii din Războiul Civil american iar filmele folosite în spectacol arată, într-o repetare obstinată, tot mereu aceleaşi secvenţe. Caracterul melancolic al teatrului lui Wilson, un teatru ce pare să tindă să abandoneze şi acel minim de acţiune şi de mişcare ca să se întoarcă într-o imobilitate scrisă cu lumină, arată o înrudire subterană cu fotografia – cea pe care atât Benjamin cât şi Barthes au pus-o în relaţie cu melancolia.[238] Ceea ce Barthes a evidenţiat ca "punctum" la fotografie, nu este nimic altceva decât relaţia ei cu efemerul. Prin faptul că o fotografie arată un om din trecut şi afirmă astfel că el "are să moară", "pentru mine, moartea se trece la viitor."[239] Timpul înmagazinat este acela care-i conferă fotografiei melancolia. Teatrul lui Wilson cunoaşte şi el impresia de timp înmagazinat în

corpurile care se mişcă în *slow motion.* Încetinirea arată, la corp, curgerea temporală a gestului şi intensifică astfel sentimentul pentru valoarea nesfârşită şi pentru ceea ce este imposibil de adus înapoi din fiecare moment trăit – efemerul fără posibilitatea de suspendare, justificat doar ca fenomen plin de vrajă.

3. Repetare

Pe lângă estetica durativă, s-a dezvoltat şi o *estetică* aparte *a repetării*. E aproape cu neputinţă să mai găsim un procedeu atât de "tipic" pentru teatrul postdramatic ca repetarea – de-ar fi să-i numim doar pe Tadeusz Kantor, repetiţia dusă la extrem în unele balete ale lui William Forsythe, repetarea ca temă explicită într-o creaţie a lui Heiner Goebbels şi Erich Wonder. O variantă plină de umor de repetiţie care nu vrea să se mai termine se găseşte la Marthaler, în "Ora zero sau Arta servirii", în scena devenită notorie a marelui dormitor comun, cu paturi şi structuri de dormit care se rup tot mereu în modurile cele mai neobişnuite. El utilizează repetiţia recurgând la muzică şi la analogia cu mecanica goală de sens a comicului grotesc din filmul mut. La Jan Fabre sau Einar Schleef, funcţia ei principală e disconfortul şi agresivitatea – uneori, disperată – şi care include şi agresiunea împotriva publicului. Este respinsă, în repetiţia agresivă, nevoia de divertisment superficial prin consumul pasiv de stimuli. În loc de variaţie care omoară timpul, efort al privirii care face ca timpul să devină perceptibil. În spatele mâniei devine recognoscibilă căutarea unui contact real, bineînţeles conform motto-ului "lovitura de pumn e atingere". Premiera Pinei Bausch cu "Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks 'Herzog Blaubarts Burg'" ("Barbă-Albastră. La ascultarea unei înregistrări pe bandă de magnetofon a operei lui Béla Bartók 'Cetatea Ducelui Barbă-Albastră'") – inaugurare senzaţională a stilului ei de teatru-dans, în care mişcarea, spaţiul şi o intensitate a expresiei situată în tradiţia dansului de expresie se situau mai presus de evoluţia dramatică, de naraţiune şi frumuseţe – a provocat un scandal în 1976 la Wuppertal. Repetarea se număra printre procedeele care au generat cele mai înverşunate proteste. În fond, însă, dacă se voia, multiplicarea provocatoare a aceloraşi gesturi ale resemnării, fricii şi

abandonului putea fi interpretată la fel de bine prin prisma unei concepții tradiționale, ca simbol al încercării zadarnice, tot mereu reînnoite, de a stabili un contact, ca şi pentru o stare generală de timp anistoric, circular, despre a cărui calitate în teatrul Pinei Bausch, Heiner Müller a scris o dată: "Istoria apare sub formă de deranj, ca muştele vara."

În *repetition,* la fel ca în *duration,* are loc un proces de cristalizare a timpului, o mai mult sau mai puțin subtilă concentrare şi negare a însăşi curgerii timpului. Desigur, ritmul, melodia, structura vizuală, retorica şi prozodia repetiției au fost dintotdeauna folositoare: niciun ritm muzical, nicio organizare imagistică, nicio retorică eficientă, nicio poezie, pe scurt: nicio formă estetică nu s-a putut lipsi de demersul repetitiv, folosit deliberat. În noul limbaj teatral, repetitivul capătă însă o semnificație diferită, chiar opusă: dacă, înainte, el folosea la structurarea, la construirea unei forme, aici e implicat tocmai la *destructurarea* şi *deconstrucția* fabulei, a semnificației şi a totalității formei. Dacă o serie de procese sunt repetate în asemenea măsură, încât nu mai pot fi trăite ca parte a unei arhitecturi scenice şi ca structură a organizării, atunci, pentru receptarea suprasolicitată apare impresia că ea ar fi lipsită de sens şi redundantă. Sugestia ei se răstoarnă, devenind una de desfăşurare ce "nu vrea să se mai termine", cu neputință de sintetizat, necontrolată şi incontrolabilă. Ceea ce percepem este foşnetul semnelor, la fel de monoton ca acela al valurilor, şi care s-au golit de caracterul lor de comunicare, ne mai putând fi puse cap la cap ca parte a unui întreg cu caracter de operă poetică, scenică, muzicală: versiune negativă, postdramatică a sublimului.

În ultimă instanță, însă, privind lucruile în față, nici în teatru repetarea nu există cu adevărat. Deja situarea în timp a ceea ce este repetat este alta decât aceea a originalului. Întotdeauna vezi şi altceva pe lângă ceea ce ai mai văzut. Acelaşi lucru, repetat, este inevitabil modificat: în şi prin repetare, vechiul, amintitul, este golit (se ştie deja) sau supraîncărcat (repetarea conferă însemnătate). Contextul care, orice ar fi, a suferit mutații, fie şi minimale, încărcarea a ceea ce a fost văzut cu ceea ce s-a întâmplat deja dizolvă identitatea a ceea ce s-a repetat. De aceea, însă, repetarea este capabilă să şi terzească o nouă atenție, amestecată cu amintirea a ceea ce i-a premers, o *atenția îndreptată asupra*

deosebirilor infime. Nu e vorba de semnificația întâmplărilor repetate, ci de semnificația percepției repetate, nu de ceea ce a fost repetat, ci de repetarea însăşi. *Tua res agitur:* estetica timpului transformă scena în loc al unei reflecții a actului vederii la spectatori. Este nerăbadarea *lor* sau indiferența lor care devin vizibile în procesul repetării, privirea interesată sau refuzul de a adânci timpul; înclinația sau aversiunea lor, prin adâncire străină de sine în vedere, prin încordarea lor şi prin disponibilitatea de lăsa lucrurile să se pună în valoare, de a lăsa loc diferenței, detaliului celui mai mic, fenomenului timp şi de a le recunoaşte legitimitatea. "Până şi repetarea cea mai mecanică, cea mai cotidiană şi pe deplin stereotipă îşi găseşte locul ei în opera de artă şi ajunge astfel să fie tot mereu pusă în raport cu alte repetiții, şi anume cu condiția ca din ea să se poate extrage o diferență pentre aceste alte repetiții. Căci singura problemă estetică constă în a lăsa arta să pătrundă în viața cotidiană. Cu cât viața noastră cotidiană pare mai standardizată, mai stereotipă şi supusă unei tot mai rapide redproduceri a obiectelor de consum, cu atât mai mult e chemată arta să intervină şi să smulgă acea mică diferență (...) Fiecare artă îşi are propriile tehnici de repetiții angrenate între ele, iar forța lor critică şi revoluționară poate să atingă punctul cel mai înalt ca să ne abată de le repetările golite de sens ale obişnuinței, pentru a ne conduce la repetările adânci ale memoriei şi apoi la repetițiile ultime ale morții, unde în joc se află libertatea noastră."[240]

4. Timp-imagine

În teatrul dramatic, imaginea a jucat în principal simplul rol de fundal – chiar dacă, în anumite momente, datorită efectului reprezentației, acesta a fost apreciat ca deosebit de atrăgător şi de impresionant şi a fost intens gustat ca atare. Vizualul se retrăgea în favoarea conflictului reprezentat, a peripețiilor dramatice, a şocului emoțional şi a întorsăturilor surprinzătoare ale acțiunii. În teatru a existat întotdeauna efectul spectaculos, fie că ne gândim la opulența costumelor în Renaştere, fie că e vorba de iluziile create de pictura culiselor, ori, mai târziu, de detaliile realismului din teatrul cu decoruri complexe. Teatrul postdramatic creează, dintr-o intenție formală conştientă, un spațiu teatral al imaginii, care aduce lao-

laltă o importantă cucerire a modernismului în artele plastice, anume intensitatea percepției pentru spațiul şi suprafața imaginii ca atare cu teatralitatea devenită autonomă. Caracterul static al teatrului, caracter care, dincolo de mişcarea dramatică, este generat prin *duration* şi *repetition,* are aşadar consecința demnă de toată atenția că, aşa cum s-a observat deja, în percepția teatrului pătrunde *atitudinea de aşteptarea a unui "timp-imagine",* dispoziția percepției specifice a contemplării unui tablou. Premisa pentru ca teatrul să-şi însuşească şi să-şi adapteze cumva dimensiunea logicii tabloului a fost dată odată cu autonomizarea experienței imaginii în epoca modernă. La fel ca teatrul, artele plastice îndrăzniseră deja pasul de a face din realitatea lor materială, faptică, factorul dominant al constituției lor, prin urmare, şi să "renunțe" la temporalitatea imaginii în favoarea receptării: în felul acesta, se ajunge ca receptorului să i se ceară ca, văzând, să realizeze aspectele temporale ale tabloului, nu doar temporalitatea a ceea este reprezentat în el. Altfel nu ajunge să se bucure de experiența virtuală a vederii care, cum s-ar spune, îl aşteaptă în tablou.

Din faptul că teatrul activează, la cei care-l receptează, dispoziții de percepție care, înainte de asta, funcționau numai vizavi de operele de artă plastică, rezultă nemijlocit că, de acum, teatrul participă la o problematică a teoriei artei care abia de curând se bucură de o atenție mai intensă, anume de *temporalitatea* specifică a *daturilor vizuale.* Iată ce scrie Gottfried Boehm despre percepția tabloului: "Dacă, văzând (sau interpretând), desprindem de exemplu o scenă sau un ambient, ca 'strat' sau ca 'substanță a lucrurilor' de planul tabloului, ne concentrăm asupra lucrurilor, a conținututlui, a sensului lor – atunci reprimăm, cel puțin parțial, condițiile de reprezentare. – Dacă însă luăm act şi de cele percepute marginal în mod neexplicit, personajul şi non-personajul, dacă acceptăm, odată cu suita de obiecte recognoscibile, şi planul contextului planimetric al contextului tabloului, atunci abia ne apropiem de fenomenul real, de tablou ca un câmp simultan şi ca un continuum. (...) Pentru această percepție de acum, inexprimabilul unor elemente particulare nu poate fi desprins de explicit decât prin procesul vederii, pentru următoarea percepție altfel. *Timpul reprezentat* şi *timpul reprezentării* nu mai pot fi separate unul de altul."[241] Între timp, în teoria artei, tema

"imagine şi timp" (Boehm) a ajuns să fie acceptată după ce, din motive lesne de înțeles, o lungă tradiție a acestei discipline a observat plastica în special din punctul de vedere al spațiului. Însă, de vreme ce de acum temporalitatea este recunoscută ca o structură, eventual chiar esențială, a plasticii, devine cu atât mai presant să recuperăm acest stadiu al reflecției şi în teatrologie.

Să pornim, împreună cu Boehm, de la premisa că tabloul, ca "formă de relație", vădește un "timp al tabloului" care îi este specific numai lui. El apelează la acel simț al timpului pe care îl are observatorul – anume de a reconstitui mental şi afectiv mişcarea care a fost oprită în loc în tablou, latentă, şi de a o aduce mai departe, de a o "produce" el însuşi. Tabloul reprezintă un dat care la început pare "atemporal", dar observatorul ajunge să cunoască – prin propriul său simț al timpului, prin imaginație, empatie şi capacitatea de a reface psihic derularea unor mişcări – deplasarea temporală din tablou, care "suplimentează" vederea lui (în cazul reprezentărilor reale ale unor obiecte sau personaje mişcate) sau o repetă, respectiv o produce abia atunci (în cazul unei imagistici în care lipsesc obiectele ori al uneia puternic abstractizate). Prin refacerea în minte a structurilor vizuale, a ritmicii şi temporalității imanente a unor forme, suprafețe şi linii, i se deschid ambele aspecte, unite într-o experiență a timpului global al unui tablou în toate straturile sale. Dimpotrivă, în teatru, care e deja o artă a timpului, relațiile sunt diferite. Mişcarea corporală, limba, sunetul, pe scurt: teatralitatea însăşi este deja timp şi proces temporal – excepție nefăcând nici teatrul extrem de static. Dar, în funcție de modul în care, în teatru, momentele ritmice şi vizuale sunt puse în legătură cu o dramaturgie scenică a timpului, acesta poate lua calitatea de obiect cinetic, ce nu mai poate fi înțeles prin perspectiva comportamentului vizual obişnuit în teatrul narativ. Sub semnul dramaturgiei vizuale, percepția teatrală nu se mai aşteaptă ca aparatul senzorial să-i fie "bombardat" cu imagini în mişcare ci, la fel ca în fața unui tablou, activează capacitatea dinamizantă a privirii de a genera, "în regie proprie", o serie de procese, o combinatorică şi un ritm pe bazele datelor de pe scenă. Atunci când semiotica vizuală pare să vrea să oprească timpul teatral şi transformă întâmplarea care se derulează temporal în *imagini mentale,* privirea spectatorului se simte somată să dinamizeze, prin

văz, staticul durativ ce i se oferă. Drept urmare, percepția oscilează între contemplarea "roditoare" de imagini teatrale şi tendința de a se lăsa "luată pe sus" de ceea ce se petrece pe scenă, între activitatea vederii şi trăirea afectivă (mai mult pasivă). În felul acesta, teatrul postdramatic generează o mutație a percepției teatrale – pentru mulți, provocatoare, de neînțeles, plictisitoare – de la atitudinea de a te lăsa smuls de şuvoiul unei narațiuni, la participarea constructivă la edificarea structurii audio-vizuale de ansamblu a teatrului. Se ajunge la o experiență spațială şi plastică a cărei durată şi succesiune temporală este mult mai puțin fermă, la un *compromis temporal* între secvența ordonată acțiune/narațiune şi durata, în principiu lipsită de direcție, a contemplării spațiale şi plastice. Un teatru de acest fel, un teatru al contemplării încetinite, mai apropiate de modul de receptare a unui tablou, se desprinde cu atât mai mult de fratele său mai popular, cinematograful, în măsura în care nu împărtăşeşte aplecarea acestuia spre fabulație, ci pune în locul *liniei temporale* a unei acțiuni experiența unui timp global al teatrului, care se situează mai presus de ritm. Numai dacă te instalezi în ritmul acesta scenic şi te laşi acaparat de el, poți să ajungi la percepția – de multe ori fragmentată – a unor "narațiuni reziduale" de conținut, a unor posibile poveşti, teme, asociațiuni.

Paul Valéry a fost acela care a făcut frumoasa observație cum că, în muzee, ar trebui de fapt aşezat câte un scaun în fața fiecărui tablou. Într-adevăr, muzeele te ispitesc ca până şi acolo să procedezi la transformarea experienței vizuale în simplă informație. Această problemă impune întrebarea dacă în viitor mixturile de expoziție şi teatru nu vor cîştiga cumva o importanță mai mare. Pe de o parte, specificul experienței teatrale e că, aici, privitul tablourilor are de regulă drept obiect tablouri *foarte mari.* Teatrul este întotdeauna un tablou uriaş, spațiul teatrului, de obicei, e şi el dimensionat la scară mare. În acelaşi timp, întinderea temporală a reprezentației provoacă la o observare răbdătoare, tot mereu modificată, de contexte noi. Aşadar, aşa cum estetica duratei se desprinde de graba proceselor dramatice, ea are şi capacitatea de a concretiza o calitate a experienței vizuale ce mediază între timpul teatral şi caracterul static al imaginii. Teatrul este o galerie a viitorului – aşa cum nu se poate exclude că, în alte specii (precum deja comentatul teatru

al lecturii), el se poate dovedi un refugiu al lecturii atente şi lente –, ca neaşteptată realizare a viziunii lui Mallarmé, pentru care cartea absolută era teatru.

5. Estetici ale vitezei: accelerare, simultaneitate, colaj

Spre deosebire de încetinire, încremenire şi repetare, în alte forme de teatru postdramatic se întreprinde încercarea de a se prelua viteza epocii mediatice şi chiar de a o supralicita. Se cuvine menționat aici recursul la estetica videoclipului, coroborată cu citate din media, amestecul de prezență live şi înregistrări ori segmentarea timpului teatral conform procedeului din serialele de televiziune. Lucrările din anii 90 ale unor oameni de teatru mai tineri accentuează stilul acesta, ele nu se lasă descurajați nici de apropierea de spectacolele multimedia, nici de show-business, ci apelează la modelele mediatice ca material de care se folosesc mai mult sau mai puțin satiric şi de cele mai multe ori într-un ritm rapid. Îşi au locul, aici, o serie de lucrări create de Barberio Corsetti, Wooster Group, John Jesurun. Pe de o parte se ajunge la dizolvarea omogenității timpului prin mixarea de *live-action* şi de material care e *"prerecorded"*. În felul acesta, este dizolvată acea ideologie care se delectează cu prezentul viu, pretins nescurtat, în teatru. Când actorii îşi unesc corpurile cu vocile altora, când vorbirea lor se adresează unor parteneri care nu sunt de față (vizibili doar pe un monitor), sau când sunt aduse înregistrările unor actori pe video, astfel încât aceştia iau parte la reprezentație *in absentia,* atunci nu avem de-a face numai cu un ecou difuz al contextului vieții cotidiane, marcat de medii. Cu siguranță că este oglindită şi realitatea timpului fărâmițat, dar, înainte de orice, faptul că, în era computerelor, *intervalele de timp eterogene* pot fi fără efort "reconectate" altundeva prin mediile electronice. În această reconectare, identitatea temporală a fiecărei realități în parte se pierde şi devine o componentă a unui interval de timp heterotop, determinat electronic, cu o sugestie de simultaneitate venind din toate părțile. Prin radio şi televiziune, prin internet, se poate integra în reprezentație realitate din toate părțile lumii, spectatorii intră în contact cu persoane aflate foarte departe de locul spectacolului. Ceea ce ar rămâne banal ca simplă demonstrație

de comunicare mediatică este o manifestare, în cadrul teatrului, a conflictului latent între momentul trăirii şi suprafaţa de timp electronică virtuală.

Evoluţia formelor de teatru moderne a fost influenţată decisiv şi de fenomene precum varieteu, circ şi cabaret[242], forme timpurii ale divertismentului modern de mase. Vareieteul a luat naştere cam pe la 1870 ca parte a noii *culturi urbane*. El a reunit artişti din zone diferite, jongleuri, muzicieni, acrobaţi, iluzionişti, mimi. Frecventat mai întâi doar de păturile inferioare ale populaţiei, a ajuns să fie repede acceptat de toată lumea, prilej îndrăgit de amuzament pentru clasele de sus (Grădina de iarnă din Berlin). La fel ca variete-ul, cabaretul s-a bazat pe principiul *numerelor.* Pe la 1900, Otto Julius Bierbaum scria: "Orăşeanul de azi are (nervi de varieteu); el nu mai are decât rareori capacitatea de a urmări încrengături dramatice ample, de a-şi acorda viaţa afectivă de-a lungula trei ore de teatru pe un singur ton; el vrea variaţie, – varietăţi."[243] Pe baza senzualităţii sale, a valorii de divertisment şi a lipsei sale de scrupule vizavi de "gustul ales", varieteul va ajunge în curând să fie preferat teatrului, nota Oskar Panizza în 1896[244]. Fărâmiţarea timpului teatral în bucăţi din ce în ce mai minuscule este influenţată de această respiraţie scurtă şi ajunge să devină determinantă şi pentru tempoul şi ritmul din teatrul anilor nouăzeci, influenţat decisiv de pop. La Leander Haußmann şi alte staruri ale regiei teatrelor germane de repertoriu, se întâlneşte influenţa certă a mediilor în fragmentarea de tip videoclip a acţiunii scenice în ţăndări minuscule, adeseori eterogene. În vreme ce, adeseori, strategia asta nu urmăreşte decât efectul comic şi succesul (în conformitate cu idealul industriei divertismentului), se pot observa şi prelucrări pline de substanţă ale esteticilor mediatice. Portoricanul new-yorkez John Jesurun lucrează cu principiul serialului (serialul său teatral "Chang in a Void Moon" se joacă la New York din 1987); la Jürgen Kruse, inserarea de elemente pop şi de citate mediale duce la interpretări interesante ale dramelor; grupul danez Von Heyduck integrează iluzia filmului; jocurile unor regizori de teatru mai tineri precum René Pollesch, Tim Staffel, Stefan Pucher sau Gob Squat mizează pe viteza esteticii pop şi mediatice.

Simultaneitatea care, aici, devine dominantă, se numără şi în acţiunea scenică propriu-zisă printre trăsăturile esenţiale ale abordării postdramatice a timpului. Ea produce viteză. Simultaneitatea unor acţiuni verbale şi inserţii video diferite generează interferenţa ritmurilor temporale diferite, împinge timpul corpului într-o relaţie de concurenţă cu cel tehnologic şi, prin faptul că nu se ştie dacă o imagine, un sunet, un video este produs atunci, transmis în direct sau într-un timp diferit, arată că "timpul" şi-a ieşit din ţâţâni, făcând în permanenţă "salturi" între intervale de timp heteronome. Renunţarea la timpul omogen răpeşte experienţei în curs de dezintegrare posibilitatea confirmării prin repetare. Odată sărită în gol, experienţa senzorială nu se mai poate sustrage direcţiei ei de zbor. Principiul conştiinţei ca, prin repetare, să-i confere continuitate şi identitate obiectului experienţei, este subminat. "Fracturile şi discontinuităţile distrug suprafaţa netedă a operelor de artă şi lasă loc unei prezenţe care nu este aceea a prezentului care se scurge în continuum-ul timpului, ci dimpotrivă întreruperea aceleia."[245]

Teatru şi memorie

Memoria istorică

Maurice Halbwachs ne-a învăţat: memoria colectivă – din care face parte şi memoria culturală – se compune, ce-i drept, dintr-o sumă de "memorii" individuale, dar deja dificultatea de a alcătui pluralul de la memorie o atestă: memoria colectivă e altfel şi mai mult decât suma memoriilor individuale. Mai mult chiar, existenţa unei memorii este o condiţie indispensabilă pentru coagularea celei individuale. Abia memoria colectivă le conferă performanţelor memoriilor individuale formă, loc, adâncime şi sens. E nevoie prin urmare de ceva precum implicarea experienţelor colective pentru ca istoria, amintirea personală, experienţa personală a unui trecut să se poată reprezenta şi să capete formă. Nu există memorie individuală independent de cea colectivă. Teatrul este un *spaţiu al memoriei* şi face dovada unei relaţii evidente cu tema istoricităţii, cu atât mai mult cu cât, în alianţa computerizată dintre mărfuri şi medii, "libertatea" nu mai apare decât ca absolvire completă a individului de orice

îndatoriri. Teatrul are de-a face cu memoria, căreia, iarăşi, nu putem să nu-i ataşăm ideea unui soi de îndatoriri. Fiecare *Acum* care ştie despre sine că vădeşte urme ale originii sale, se regăseşte, în trăsăturile sale bune ca şi în cele rele, ca element într-un lanţ fără de care nu ar exista. În pofida acestui context de dependenţă şi îndatorire pe care conştiinţa, prin urmare şi teatrul, îl întreţine în chip necesar cu istoria, teatrul nu *este* istorie, nici reprezentare politică directă (funcţie pe care, mai ales astăzi, i-o preiau alte medii). Heiner Müller iubea menţiunea cum că cel mai important eveniment al epocii elisabetane, distrugerea, în 1588, a Armadei, nu apare în nicio dramă a acelei epoci.

În contextul de faţă, termenul de memorie nu se referă la un rezervor de informaţii, indiferent cum ar fi el conceput; prin amintire nu se înţelege un proces în care este activat, după plac, cutare sau cutare fişier aflat în depozitul memoriei. Termenul de "trecut" nu se referă la aşa-numite fapte din istorie. Acela care, după obiceiul bunicilor, caută în teatru "conţinuturi" culturale de ieri şi de alaltăieri, nu subliniază potenţialul de memorie al teatrului, ci doar funcţia lui muzeală. Muzeul, însă, nu este acel *spaţiu al memoriei* despre care e vorba aici. Muzeul este un mijloc: un mediu, un mediu de depozitare. Dimpotrivă, un spectacol de teatru *nu este un mediu* pentru altceva ori unul care vizează altceva, de pildă o conştiinţă istorică acută care să se declanşeze în momentul în care, după spectacol, păşeşti din nou în stradă. Memoria are loc altfel – anume "atunci când în timp se deschide o fantă prin care o privire poate vedea o altă privire" (HeinerMüller), când, între o imagine şi alta, ceva nevăzut devine aproape vizibil, când ceva neauzit devine aproape audibil între o notă şi alta, când ceva ce nu poate fi simţit devine aproape palpabil în spaţiul dintre sentimente.

Amintirea corpului

Dincoace şi dincolo de cunoaştere şi de "înţelegere", teatrul activează *memoria pentru corp,* pentru afect, şi abia pe urmă pe aceea pentru conştiinţă.[246] Descoperirea lui Proust că cele mai valoroase dintre amintiri pot fi situate în cot, iar nu în memoria mentală, a devenit un loc comun. Corpul este un loc al memoriei, "un rezervor pentru gânduri şi

sentimente gata a fi folosite”[247] şi ca atare are capacitatea de a putea fi obiect al trăirii în realitatea teatrului, atunci când vederea lui, gestul lui declanşează pe neaşteptate în observator “amintirea” de (propriul) corp. Structural, lucrul acesta este conținut în chiar forma teatrului, pentru că acesta are drept obiect prezența naturală a corpului uman care, în pofida oricărei dematerializări şi “spiritualizări”, pare de neocolit – prezența corpului teatral, care se deosebeşte radical de toate corpurile reprezentate plastic sau prin intermediul iluziei, fotografiate ori simulate. Prin amintirea unor suferințe, posibilități compromise, promisiuni nerespectate, care dormitează în corpuri şi în afectele lor, eul priveşte dincolo de zidurile care reprezintă granițele identității sale şi se deschide, fie şi inconştient, spre *istoria speciei* sale, spre interferențele cu ceilalți, spre dimensiunea responsabilității care se află în legătură cu istoricitatea lui. Pare util ca, în contextul acesta, să amintim de o noțiune a lui Marx, “conştiința speciei”.[248] Singură această dimensiune a cunoaşterii, anume că individul este în acelaşi timp membru al unei specii, ne ajută să ieşim din autosuficiența din ce în ce mai limitată a unui individualism aflat în declin, afirmat în mod reflex şi spasmodic, dincolo de absolutizarea unui anumit *prezent fetişizat* (din perspectivă eurocentristă).

Teatrul poate să însemne: amintire a ceea ce a rămas pe dinafară, trecut şi viitor, memorie şi anticipare; spargerea prezenței mult prea pline, mult prea complete alcătuite din informații, consum şi aşa-numita conştiință. Teatrul devine semnificativ ca spațiu al memoriei acolo unde îl ia pe spectator prin surprindere, spărgând carapacea anti-emoții, care reprezintă şi o protecție împotriva întâlnirii cu acest timp diferit, un „netimp”, care nu poate fi conceput fără spaimele necunoscutului. La Walter Benjamin, iadul este definit ca “eterna reîntoarcere a noului”. Acest iad ar putea fi desemnat ca paradis al omului postistoric, pentru care, într-un perpetuu prezent, înfloresc divertismentul/informațiile/consumul în ciclul modelor. În opoziție cu asta, experiența are loc în acest “timp diferit”, atunci când elemente ale istoriei individuale se întâlnesc cu altele din istoria colectivă şi ia naştere un *timp prezent al amintirii,* care este în acelaşi timp memorie străfulgerând involuntar şi, indisolubil legată de asta, *anticipare*. Experiența o trăieşti în aceste momente de neînțelegere, de şoc, de percepție mută a situației de a fi expus într-un *alt*

timp, care nu este un simplu prezent şi care, în multidimensionalitatea lui, poate că nici măcar nu este timp într-un sens care să poată fi menționat cu claritate. În orice caz, memoria, aici, este întotdeauna şi o periere în răspăr a istoriei, un fel de negare a sensului în care curge timpul ei. În sensul lui Walter Benjamin, amintirea de acest fel nu ar fi niciodată conformistă, ci mai degrabă "anti-memorie" în sensul lui Michel Foucault. Ce-i drept, ar fi cu putință ca şi în formele radicale de teatru din prezent să întâlnim repetarea unor mituri. Numai că, în toate culturile, teatrul a întreţesut afirmarea mitică a eternității cu demontarea ei. Conştiința tradiției şi imaginile aparent anti-iluministe ale mitului reprezintă o dimensiune a teatrului care se se împacă foarte bine cu anti-memoria. Aşa se face că au revenit narațiunea cu sugestii epice, marile spații ale trecutului mitic la Wilson ("The Forest"), Peter Brook ("Mahabharata"), Ariane Mnouchkine ("Les Atrides", "La Ville Parjure", "Sihanouk"), Robert Lepage ("Die sieben Ströme des Flusses Ota" – "Cele şapte torente ale râului Otta"), Silviu Purcărete, Tomaz Pandur şi mulți alții.

Degrevare

Cu siguranță, avangarda teatrală a acestui secol s-a apărat de povara apăsătoare a trecutului prin radicale afirmări ale lui *Acum,* a reabilitat timpul prezent şi impulsurile futuriste. Împotriva forțelor afirmate ale tradiției, modernismul teatral a urmărit ceva ce ar putea fi numit *un program de degrevare.* Totuşi, de când transformarea experienței în informație – transformare produsă odată cu consolidarea societății mediatice – face posibilă dispariția totală a experienței timpului ca teren străbătut de venele a tot ce e mort şi a tot ce e nenăscut, începând din anii 80, reflecția teoretică şi artistică se întoarce cu o nouă intensitate spre amintire. Heiner Müller n-a obosit niciodată să repete că, în esență, teatrul e invocare a morților. Pe la începutul anilor 1990 au existat în teatru multiple încercări de a se îndrepta cu o nouă intensitate către tema memoriei şi a identității istorice. Răsturnările politice aduseseră tema din nou la ordine zilei. În 1990, Christof Nel şi Michael Simon au scos, în 1990, "memoria se măsoară în funcție de viteza uitării" la TAT în

Frankfurt. Era vorba despre timpul de după schimbare, spațiul scenic se prelungea în acela al publicului: o suprafață rotativă cu acoperirea parțială. Nu era posibilă o postură stabilă în acest spațiu-timp, în care materialele narative politice şi personale se alternau cu inserții scenice. Un alt proiect tipic a avut loc în Italia, e vorba de "Lo spazio della memoria" (1992) al lui Leo de Berardini, reuneşte texte de Dante, Ginsberg, Pasolini cu muzică (Steve Lacy). Începând din a doua jumătate a anilor 80, "Le Théâtre de Répère" lucrează, sub conducerea lui Robert Lepage, la "Trilogie des Dragons" (1987), tot o dezbatere despre memoria politică. Şi instalația concepută de Robert Wilson împreună cu Heiner Müller, "Memory Loss", precum şi lucrări de William Forsythe şi Peter Greenaway îşi au locul în această categorie.

Timp al vinovăției

Că teatrul nu acționează doar la modul general ca spațiu al memoriei, ci a avut întotdeauna foarte mult de a face cu trecutul şi cu poveştile lui despre vină şi vinovăție – poveşti tragice, comice, groteşti – nu este o întâmplare: vina este însăşi *dimensiunea dramatică a timpului.* O problemă mai de demult a rămas nerezolvată şi ea îşi adresează pretențiile de soluționare către prezent şi viitor. O acțiune a lăsat urme în viitor. Vina nu este numai în tragedie o amintire a faptului că eul nu se sprijină pe sine. În teatrul postdramatic, spulberarea tocmai acestei experiențe se situează în centru, fiindcă teatrul are din ce în ce mai puțină încredere că un canon dramatic moştenit ar avea puterea de a comunica acea dimensiune temporală a îndatoririi. Comunicarea intervine aici ca autoînterupere a sa, ca rezistență împotriva formulelor de comunicare socială familiare şi bine unse. Şi aceasta este un motiv pentru care teatrul, în loc să scrie în continuare istoriile vinei în forma dramatică consacrată, dă viață *momentului teatral* însuşi. Astfel, istoria pare adeseori să se piardă în sensul dublu al termenului: ori nu apare, ori este arătată sub forma a ceva ce a fost sau este pierdut. Dar căutarea unei forme în teatrul nou şi în cel mai nou, care evită referirile la "marile" *teme* ale istoriei, politicii şi moralei nu este totuşi nimic altceva decât căutarea –adeseori inconştientă de sine – a unor forme teatrale pentru îndatorire şi respon-

sabilitate, care sunt înscrise în dimensiunea amintirii. De aceea, noile forme de teatru, care vizează reactivarea participării spectatorilor, formele para-rituale, esteticile agresive ale refuzului, deschiderea procesului teatral în direcția sărbătorii, teatrul ca situație sau ca înțelegerea de sine regională, etnică, politică – toate aceste forme de teatru, deci, scot în evidență, sub diferite aspecte, *prezența spectatorului*.

Pe de altă parte, tendința aceasta nu exclude ca timpul teatral să nege utopic puterea timpului dominant. El poată sa facă o temă şi din eliberarea de timpul vinei. În însemnările lui Peter Handke la "Die Stunde da wir nichts voneinander wußten" ("Ora când încă nu ştiam nimic unul despre altul") găsim utopia unei observări atente, pentru care tot ce este zărit, oricât de lipsit de importanță ar fi, devine un prilej de fericire, fiindcă poate fi perceput ca "locțiitor", ca semn al unei alte vieți posibile[249]. Dacă e să ducem mai departe reflecțiile lui Handke, teatrul nu trebuie să arate ceea ce a arătat el întotdeauna: timpul unei poveşti despre vinovăție, „ci mai degrabă ceva care ar putea fi numit un *spațiu al nevinovăției.* Ar fi un teatru utopic, în care spectatorul ar vedea "Personajele lumii reale... fără lesa istoriei lor".[250] Această aparentă negare a istoriei se poate citi ca încercarea de deschidere a unei alte priviri asupra ei, dincolo de demonia vinei. Handke: "Nimic nu s-a întâmplat. Şi nici nu era nevoie să se întâmple ceva. Eliberat de orice aşteptare, aşa eram, şi departe de orice beție."[251]

Excurs asupra unității timpului

Regula unității timpului nu a fost esențială doar într-o singură privință pentru tradiția aristotelică a teatrului dramatic. Poate că ea fost de la bun început concepută conform unității unei zile de proces şi a unei deliberări – Adorno numeşte undeva tragedia antică "deliberare fără verdict". Iar acolo unde nu se tindea spre o unitate exterioară a timpului (ca de exemplu în teatrul elisabetan), teatrul stătea sub semnul ideal de închidere organică ce trebuie că avea urmări asupra reprezentării timpului. Prin comparație, se cuvin scoase în evidență acele dramaturgii care, în secolul XX, au transformat înțelegerea noțiunii de teatru. Noțiunea lui Brecht de "dramaturgie non-aristotelică" pe care a cultivat-o în anii 1930, delimita

teatrul nu atât de regulile clasice ale teatrului dramatic, cât de ţelul de a genera, prin empatie, "catharsis-ul" la spectator. "Desemnăm o dramaturgie drept aristotelică atunci când aceasta generează empatie, indiferent dacă foloseşte sau nu regulile menţionate de Aristotel. De-a lungul secolelelor, actul specific al empatiei este îndeplinit pe căi cât se poate de diferite."[252] Critica lui Brecht nu se referea atât la tragedia greacă, ci mult mai mult la intenţiile de impact emoţional ale naturalismului şi expresionismului. În acelaşi timp, pe el îl interesa ca, printr-o formulă incendiară, să legitimeze noua formă epică a teatrului ca alternativă la un antipod a cărui statură trebuia să fie aleasă, fireşte, cât mai mare cu putinţă. Teatru epic versus dramatic, dramaturgie non-aristotelică versus aristotelică, Brecht versus Aristotel.

Din schema teatrului epic face parte dramaturgia salturilor temporale care prezintă realitatea omenească şi tipurile de comportament uman ca pe un discontionuum: "Spectatorul modern nu îşi doreşte să fie ţinut sub tutelă şi violat (şi anume prin "toate stările afective posibile"), ci vrea pur şi simplu să-i fie aruncat în faţă materialul uman, *pentru ca el însuşi să-l pună în ordine.* De aceea îi şi place la nebunie să vadă omul în situaţii care nu sunt chiar atât de clare, şi pentru asta el nu are nevoie nici de explicaţiile logice, nici de motivaţiile psihologice ale vechiului teatru." Şi: "Relaţiile dintre oamenii timpului nostru sunt neclare. Teatrul trebuie prin urmare să găsească o modalitate prin care să reprezinte această lipsă de claritate într-o formă cât mai clasică posibil, asta înseamnă cu toată liniştea epică."[253] În timp ce Brecht privilegiază saltul pe toate planurile, pe cel logic şi pe cel temporal, la Aristotel, unităţii de timp îi revine o importanţă centrală pentru a asigura unitatea de acţiune ca pe o totalitate coerentă. Nu trebuie să apară salturi şi divagaţii care pot să tulbure claritatea, să tulbure înţelegerea. Se cuvine, dimpotrivă, să domnească o logică recognoscibilă pe care să n-o întrerupă nimic. Esenţială în acest context este o expunere, doar rareori analizată mai exact, din *Poetica,* în capitolele 6 şi 7, cum că acţiunea dramatică trebuie să aibă o anumită mărime – în sensul de întindere în timp. Aristotel foloseşte o comparaţie ciudată (relevantă numai în sensul ideii de unitate şi integralitate a acţiunii) între acţiune şi un animal. Frumosul, se spune, nu se sprijină numai pe ordine, ci şi pe mărimea corectă. "De aceea nu poate fi frumoasă nici

o vietate mică (fiindcă vederea se tulbură atunci când obiectul ei se apropie de o mărime abia perceptibilă), nici una foarte mare (fiindcă vederea nici măcar nu mai ajunge să se producă, din contră, unitatea şi integralitatea li se sustrage din vedere privitorilor, ca atunci când o fiinţă ar avea o mărime de zece mii de stadii)." Care ste sensul acestei comparaţii cu efect grotesc – un animal cu o lungime de 1500 de kilometri, altul la limita de jos a perceptibilităţii? Este vorba de *evitarea tulburării* şi de *simultaneitate* (Hama). Fără nicio tărăgănare a timpului, dintrodată, dintr-o singură privire, aşa trebuie să poată fi trăită şi stăpânită forma – frumuseţea, armonia organică – a obiectului observaţiei. Raportat la acţiune: logica şi intergitatea ei coerentă, acel *holon,* nu are voie să-i scape spectatorului. De aceea, aşa sună în continuare argumentul, acţiunea trebuie să se deruleze astfel încât să rămână "eusynopton" – uşor de cuprins cu privirea – şi totodată uşor de amintit: "eumnemóneuton".

Este nevoie de o perspectivă clară, de evitarea tulburării, de consolidarea unităţii logice. În sensul acestui ideal al "perspectivei uşor de cuprins cu privirea", lungimea corectă a acţiunii dramatice este determinată în aşa fel încât timpul să ajungă exact atât cât să facă posibilă o răsturnare, o *peripetie.* Un în sus şi-n jos, cu alte cuvinte: *timp pentru logica unei răsturnări.* Drama aduce logică şi structură în derutanta abundenţă şi dezordine a firii: de aceea se situează mai presus de istoriografie, care nu face decât să relateze întâmplările haotice. Este esenţială unitatea de timp, cea care trebuie să susţină unitatea acestei logici care trebuie să se manifeste fără tulburare, divagaţii şi fracturi. Un aspect al conceptului de unitate de timp care, la Aristotel, rămâne doar implicit, e acesta: În măsura în care timpul şi acţiunea ajung să aibă coerenţă interioară, continuitate fără fisură şi o perspectivă unitară, uşor de cuprins cu privirea, o astfel de unitate trasează totodată o graniţă fermă între dramă şi lumea exterioară. Ea îi asigură tragediei desăvârşirea închisă. Lacunele şi salturile în continuum-ul temporal intern ar trebui dimpotrivă să constituie totodată spărturi prin care să pătrundă timpul real exterior. Coerenţa internă şi etanşeizarea vizavi de realitatea exterioară sunt aspecte complementare ale acestui timp teatral unitar. Plăcerea estetică nu are voie să se producă în absenţa ordinii – extazul ritual comun sau un comportament "mimetic" debordant, la care apare ameninţarea

unei contopiri afective, se cuvin evitate. Aşadar, conceptul aristotelic al unității de timp caută 1) să delimiteze o sferă închisă a esteticului cu un timp propriu al artei, 2) să imagineze o experiență a frumosului care îl constituie ca analogon al raționalității. Acestei analogii îi slujesc revendicările privind continuitatea internă, coerența, simetria organică şi perspectiva temporală clară. De partea cealaltă se situează cunoaşterea clară în acțiunea cea mai intens emoțională a teatrului – *Eleos* şi *Phobos* sunt afecte aprige. *Katharsis*-ul urmează ca, recurgând la un fel de încadrare, să le îmblânzească prin logos.

Indiferent de implicațiile ei filosofice, poetica lui Aristotel este un text pragmatic şi descriptiv. În epoca modernă, observațiile lui au fost dimpotrivă reinterpretate ca reguli normative, normele ca instrucțiuni, instrucțiunile în legi, descrierea s-a transformat în prescripție. În Renaştere, încă mai rivalizau o concepție despre artă neoplatoniciană, orientată spre *furor*-ul poetic, şi una aristotelică, orientată spre rațiune şi respectul față de reguli. Linia aristotelică a ieşit învingătoare şi a devenit definitorie pentru ideile teatrale ale epocii moderne, în special pentru clasicism. În "Discours sur les trois unités" din 1660 al lui Pierre Corneille, se spune că dramaturgul ar trebui să încerce să găsească, dacă se poate, o identitate între timpul reprezentat şi timpul teatral al reprezentației. Această regulă, explică el, nu izvorăşte numai din autoritatea lui Aristotel, ci pur şi simplu din rațiunea naturală ("raison naturelle"). Poemul dramatic ("Le poème dramatique") ar fi, cum de altfel se înțelege, o imitație sau mai exact un *portret* al unor acțiuni omeneşti ("une imitation, ou pour en mieux parler, un portrait des actions des hommes") Această comparație sare în ochi. Ea este pusă de îndată în serviciul argmumentului principal; fiindcă desăvârşirea unui portret se măsoară – "hors de doute" – după asemănarea cu originalul. În ceea ce priveşte funcția unității de timp, cuvândul-cheie semnificativ apare acolo unde Corneille explică din ce motiv timpul reprezentat nu are voie să iasă mult mai lung decât timpul reprezentării, aşadar de ce şi în acest punct al întinderii, originalul şi "portretul" ar trebui să se asemene cât mai mult cu putință. Există un motiv special pentru care se tinde spre identitatea dintre timpul reprezentat şi timpul reprezentării: teama de prăbuşirea în lipsa oricăror reguli – formularea lui Corneille sună aşa: "de peur de

tomber dans le dérèglement".[254] Identitatea pragmatică şi tehnică dintre timpul reprezentat şi cel al reprezentării nu este motivul propriu-zis pentru unitatea de timp, ci mai degrabă *frica de dereglare* şi derută. Cauza regulii este – afirmarea regulii. De împiedicarea dezorientării e vorba, de împiedicarea unor volute libere, neconduse şi nereglate de procesul dramatic al imaginației, de împiedicarea izbucnirii receptării imaginate în cine ştie ce alte lumi şi timpuri.

Urmărirea unor perioade mai lungi de timp, acolo unde este necesar, trebuie să fie astfel reglată încât timpul necesar a se scurge să fie amplasat *între* acte; în general tematizarea timpului real este evitată prin faptul că, în textul vorbit, nu se fac precizări referitoare la timp. Şi relatările despre evenimente petrecute înaintea acțiunii scenice trebuie reduse cât mai mult posibil, pentru a nu se suprasolicita capacitatea intelectuală şi memoria spectatorului[255]. Ca dublură cât mai desăvârşită cu putință a realității şi totodată ca instanță a raționalității şi coerenței sugestive, teatrul are nevoie de unitatea de timp, de concentrarea asupra întâmplărilor prezente şi de excluderea intervalelor de timp cu mai multe straturi. Unitatea creează continuitatea care are funcția de a face nevăzută orice fisură între timp fictiv şi timp real. De vreme ce orice fractură în structura timpului ar aduce cu sine pericolul conştientizării diferenței dintre original şi copie, dintre realitate şi imagine iar spectatorul – consecință inevitabilă – va fi condus înapoi în timpul *său,* în timpul real. Atunci, el ar putea să fantazeze necontrolat, să reflecteze, să se lasă pradă unor eforturi intelectuale ori chiar să viseze. Structurile temporale ale tradiției aristotelice nu sunt numai un mecanism marginal nevinovat şi, astăzi, învechit, ci o componentă esențială a unei tradiții puternice, de o eficiență împotriva căreia teatrul contemporan încă trebuie să se mai afirme tot mereu, chiar dacă nimeni nu mai vrea să afirme într-un sens formal norma unității timpului. Concepțiile estetice şi dramaturgice fundamentale ale acestei tradiții se cuvin descifrate ca definiții şi delimitări ale receptării, ca încercare de a structura modul în care funcționează imaginația, gândirea şi simțirea în teatru. În acest context, unității de timp îi revine valoarea unui sistem de o importanță decisivă. Au fost abordați aici Aristotel şi Corneille. Însă şi în secolul XVIII, sub steaua aşa-numitelor semne "naturale", poetica teatrală rămâne muncă

în scopul controlului şi formării fantazării, chiar până la habitus-ul corporal.

Părțile complementare ale unității de timp – *continuitate spre interior, caracter închis spre exterior* – au fost şi sunt până astăzi reguli de bază nu doar ale teatrului, dar şi ale altor forme mediatice de narațiune, aşa cum ar demonstra imediat o privire asupra filmelor hollywoodiene, cu idealul lor de "montaj invizibil". Tradiția aristotelică a dramaturgiei timpului a urmărit, cum putem rezuma acum, nu în ultimul rând următorul scop: *să stăvilească apariția timpului ca timp.* Timpul ca atare ar trebui să dispară, să rămână redus la o condiție neînsemnată a existenței acțiunii. Iar pentru ca el să rămână neobservat, s-au folosit până la urmă chiar regulile privind tratarea lui. Nimic nu trebuie să-l elibereze pe spectator din vraja întâmplării dramatice. Sensul propriu-zis al esteticii aristoteliene a timpului nu este unul estetic. Dimpotrivă, unitatea de timp în teatru – în chip de continuitate a unui timp fictiv al dramei şi timp al reprezentării – trimite la o şi mai adânc situată *imagine închipuită a continuum-ului.* Teatrul se cuvine să oglindească şi să adâncească continuum-ul social de interacțiune şi comunicare, continuum-ul unei corelații socio-simbolice de idealuri, valori şi convenții. Şi vice-versa, rezultă că: dacă teatrul porneşte de la fractura acestui continuum mai adânc, atunci şi unitatea de timp are să înceteze şi nu doar în dramă, ci şi în realitatea *performance-text*-ului.

CORPUL

Priviri asupra corpului

În nicio altă formă de artă, corpul omenesc, realitatea lui vulnerabilă, violentă, erotică sau "sfântă" nu se află în asemenea măsură în centru ca în teatru. Chiar şi în strip-tease mai trăieşte ceva din nuditatea rituală a acelui *ritus paganicus* care invocă forţele fertilităţii, chiar şi în cea mai anostă prefăcătorie actoricească, în jocul de măşti, cel care odinioară trebuia să îmblânzească demoni. Cu un act corporal începe totul, se ştie. Teatrul a început atunci când un individ s-a desprins din colectiv, a păşit în faţa acestuia şi a început *să facă ceva:* încrezutul, *booster*-ul, care îşi arată şi îşi expune corpul, un corp poate deosebit de frumos şi de puternic, se costumează, vorbeşte despre (propriile) fapte eroice. Sau curajosul, care îndrăzneşte să iasă din colectivul protector, păşind într-un *alt spaţiu,* situat de cealaltă parte a grupului şi provocat de acesta. Străin şi neliniştitor rămâne acest areal, astfel încât scena păstrează ceva din Hades: aici se plimbă duhurile. Corpul teatrul este deja dintotdeauna al morţii. Scena este un alt spaţiu, cu un "timp" propriu – sau fără vreunul – şi rămâne un moment de frică inconştientă legat de faptul de a arunca o privire interzisă şi voyeuristă în imperiul morţilor. O intuiţie a gândirii antice face legătura între hybris şi teatru. Hybrisul îl face pe om să se prăbuşească afară din colectiv, în *vizibilitate.* Ea înseamnă expunere şi pericol. Locul care simbolizează acest pericol este scena. Omul ca mai-mult-decât-el-însuşi, omul ca hybris are şi activează în sine un fel de distanţă faţă de sine însuşi, o trufie faţă de sine care este totodată şi trufie faţă de ceilalţi. Aşa se face că omul atrage asupra sa invidie, ostilitate şi

dorințe de răzbunare: prețul ieşirii în evidență. Corpul păşeşte pe scenă ca să se expună şi ca să expiază.

Corpul viu este o rețea complexă de instincte, intensități, puncte energetice şi curente, în care coexistă procese senzomotorice, amintiri corporale înmagazinate, codificări cu şocuri. Fiecare corp se compune din mai multe: un corp pentru muncă, un corp pentru plăcere, un corp pentru sport, un corp public şi un corp privat, un corp din carne şi oase.[256] Imaginea culturală a ceea ce ar fi "corpul" este supusă unor schimbări "dramatice" iar teatrul articulează şi reflectă astfel de imaginici. El reprezintă corpuri, dar are totodată corpuri ca material esențial de semne. Dar funcția aceasta nu o acoperă *corpul teatral:* în teatru, el este o valoare sui generis. Cu toate acestea, înainte de epoca modernă, realitatea fizică a corpului a rămas neglijabilă. Corpul era un dat primit cu recunoştință. El a ajuns "stăpânire a naturii manifestată prin om" (Rudolf zur Lippe) devenită manifestă; disciplinat, antrenat şi format pentru serviciul de semnificant, el nu constituia totuşi o problemă autonomă şi nici o temă a teatrului dramatic, în care el ca atare a rămas mai degrabă un fel de *sou-entendu.* Lucru care nu ar trebui să uimească, de vreme ce drama a apărut totuşi în cea mai mare măsură prin abstractizarea operată pornind de la densitatea materialelor, prin concentrare "dramatică" asupra conflictelor "spirituale" – spre deosebire de dragostea epică pentru detaliu. Astfel, sexualitatea apare ca iubire, durerea şi decrepitutdinea ca moarte şi "suferință". Noul teatru se mişcă, dimpotrivă, pe o pistă care duce de la *abstracțiune la atracțiune.* Tema asta o discută deja Eisenstein, atunci când vorbeşte despre "montajul atracțiunilor". Un proces în cursul căruia ar fi dificil să "delimitezi locul în care încetează atracția exercitată de caracterul nobil al eroului şi unde începe seducția personală (asta înseamnă, un efect erotic)"[257]. Nu se poate reproduce aici în detaliu cum anume a decurs această metamorfoză a corpului, de la condiția de element implicat în tradiția teatrală dramatică la aceea de temă în avangarda istorică şi în final la cea de realitate determinând forma în teatrul postdramatic. Atâta doar: Cu siguranță că atracțiunea care pornea de la actori, dansatori sau cântăreți a fost dintotdeauna un fel de elixir al vieții pentru spectacol. Apariția corporală a starurilor, eleganța şi frumusețea lor (ori neajutorarea lor comică, stăpânită cu la fel

de multă virtuozitate) sunt determinante pentru bucuria provocată de un spectacol – şi adeseori, mai mult chiar decât dramatismul oferit. Înainte de epoca modernă, însă, corporalitatea devenea obiect explicit numai în cazuri de excepție, care veneau să confirme regula delimitării ei discursive: falusul din comedia antică, durerea lui Filoctet provocată de rană, tortura şi chinuurile iadului în în teatrul creştin, cocoaşa lui Gloucester, boala lui Woyzeck. Abia odată cu vremurile moderne, sexualitatea, durerea şi boala, corporalitatea diferită, tinerețea, senectutea, culoarea pielii (Wedekind, Jahnn) au devenit, din contră, teme acceptate "la Curte". "Nunta dintre om şi maşină" (Heiner Müller) a început în avangarda istorică cu cuplarea dintre organic şi mecanic. Ea se continuă sub semnul noilor tehnologii şi cuprinde corpul omenesc şi tot ce ține de el, corp care, cuplat la sisteme informaționale, naşte şi în teatrul postdramatic fantasme noi.

În timp ce perspectiva unei organizări sociale utopic raționale era implicită în organizarea spațială a "Baletului Triadic" al lui Schlemmer ori în organizarea suprafețelor la Mondrian, maşinăriilor dorinței şi ororii mediate tehnologic ale prezentului le scapă propensiunea (dramatică) spre utopic. În locul acesteia apar varietăți ale unui *corp infiltrat tehnic:* imaginile corporale cumplite între organism şi maşinărie; *noblețea* de vis a făpturii umane în *slow motion* la Wilson, al cărui teatru se apropie de imponderabilitatea şi grația maionetei lui Kleist prin intremediul unor procedee tehnice (filmice); "comutarea" privirii între prezența live şi imaginea video a corpului; privirea asupra unor imagini corporale alienată prin procedee tehnologice *(close up, blow up).* Un motiv mai profund pentru această străduință de a comuta accentul de la abstracțiune la atracțiune ar putea fi găsit în intenția de a contracara, prin corporalitate teatrală, decorporalizarea ce poate fi observată pretutindeni şi care, printr-o sexualizare totală de suprafață, desparte corpul de dorință şi de eros. Baudrillard scrie: "Fără să mai vorbim de reduplicarea genetică, astăzi deja avem de-a face cu o reduplicare fractală a imaginilor şi a modurilor de apariție ale corpului (...) *gros-plan*-ul unei fețe este la fel de obscen ca un organ genital observat de aproape (...) Căutăm împlinirea dorințelor în artificializarea tehnică a corpului şi tindem spre multiplicarea lui în obiecte parțiale (...) Astăzi nici măcar nu mai e vorba

de a avea un corp, ci de a fi conectat *(connected)* la propriul corp (...) Până şi în clubul de noapte, în barul antifonat, tronăm peste suprafaţa de dans asemenea piloţilor peste radarele lor, deasupra pistelor de aterizare...” Că, de altfel, în condiţiile acestei paradoxale desenzualizări prin prezenţa continuă a trupurilor sexualizate, corpul redevine în acelaş timp un purtător de semne *par excellence,* e la îndemână. Ceea ce i-a mai rămas ataşat ca noblețe, de pildă, devine totodată semnificativ, “semn pentru”: fitness, apartenenţă, succes, statut şamd. E cât se poate de limitat modul în care teatrul poate pune în valoare corpul între o semnificanţă privată de senzualitate şi o corporalitate ca semn.

Imagine, teatru şi sens

Din egalitatea în drepturi a celor două aspecte (semnificaţie = personaj întruchipat aici, noblețea eliberată de sens a corpului care întruchipează acolo) se deduce fără ocolişuri că, teoretic, acestea din urmă revendică recunoaşterea numai pentru ele, prin urmare noblețea poate exista teatral şi fără să se materializeze semnificaţie. Depăşirea corpului deschide noi surse de energie pentru semantică, teatrul modern şi teatrul postdramatic. O împrejurare specifică teatrului îşi intră acum în drepturi: anume, valabilitatea formulei conform căreia, *pe dedesubt, senzorialul e străbătut de sens.* Această situaţie poate fi ilustrată prin comparaţia dintre o scenă de teatru şi o pictură citată pe acea scenă. Fixarea tuturor datelor senzoriale într-o pictură se oferă privirii *qua* construcţie estetică în aşa fel încât orice detaliu, “eternizat” prin încremenire, poate să capete un preaplin de sens, oricât ar fi de neobişnuit în sine – în tabloul lui David “Marat à son dernier soupir”, de pildă, cuţitul, scrisorile, penele, apa, atitudinea muribundului şamd. În timp ce tabloul realizează metamorfozarea senzorialului în sens, lucrurile stau cu totul altfel atunci când sunt preluate de corpuri teatrale mişcate, vii şi transformate într-o scenă, când la Peter Weiß şi Peter Brook, în montarea cu “Marat”, actorii se strâng în jurul lui Marat, al cărui trup prăbuşit citează tabloul lui David. Imediat, până şi tabloul cel mai încărcat de semnificaţii este transpus dincolo de orice interpretabilitate în materialitate oarbă, în focul efemer de artificii al acţiunii teatrale.

Un tablou există ca o realitate cu legi proprii, care adună într-un fascicol elementele unei concentrări sincrone, pentru ca apoi "să producă în câmpul vast al materiei o abundență de sens"[259]. Teatrul, dimpotrivă, reprezinte întotdeauna semnificații într-o desfășurare temporală, astfel încât unele se scufundă deja, în vreme ce tocmai se anunță momente noi. El dizolvă tot mereu la loc forța generatoare de sens a încadrării, distruge în permanență construcțiile prin joc. Totul, în acest joc, chiar şi sensul cel mai profund, este supus unei amânări care suspendă conferirea de sens, o garnisește cu tumultul neinterpretabil al lui *physis*. Aici iese din nou în evidență că, în acest *procedere* al teatrului în general, este implicată *o lipsă de artă specifică lui ca formă de artă,* care nu este proprie unei opere plastice nici atunci când aceasta îşi aduce în joc straturile preestetice, simpla ei materialitate.

De la agon la agonie

Încă din start, senzualitatea scenei nu face casă bună cu sensul. Ce anume o să se întâmple atunci când realitatea deja "desemantizantă" a corpului cuprins de durere şi plăcere (pentru Lacan, frontiere de nedepăşit ale discursului în general) va fi ales autoreferențial drept temă pentru teatru? Tocmai asta se întâmplă în teatrul postdramatic. El transformă corpul însuşi şi procesul observării acestuia în obiect de estetică teatrală. Apare mai puțin ca semnificant, decât ca provocare. În religia atât de impregnată de artă a Antichității, corpul frumos ajunsese în cele din urmă să fie o asemenea valoare în sine, firește, ca revelare de sens. După care a fost pus să semnifice ne-corporalului. A fost nevoie de emanciparea teatrului ca dimensiune proprie a artei, ca să se înțeleagă că, fără o existență de semnificant, corpul poate să fie *agent provocateur* al unei experiențe eliberate de sens, care nu merge pe transmiterea unui element real şi a semnificației sale, ci este o *experiență a potențialului.* Neindicând, într-un *auto-deixis,* altceva decât propria sa prezență, corpul deschide plăcerea şi spaima unei priviri în golul paradoxal al posibilului: teatrul corpului este un *teatru al potențialului,* care, în situația teatrală, se adresează teritoriului inplanificabilaflat între corpuri şi care pune în

valoare potențialul ca privațiune amenințătoare, așa cum îl concepe Lyotard în conceptul *sublimului,* dar în același timp ca promisiune.

Procesul dramatic s-a desfășurat *între* corpuri, procesul postdramatic se desfășoară *asupra* corpului. În locul duelului mental, pe care crima fizică, duelul scenic nu făcea decât să-l traducă într-o formă lesne de înțeles, avansează motricitatea corporală ori împiedicarea ei, forma ori lipsa de formă, integralitatea sau parțializarea. Dacă corpul dramatic a fost purtătorul de *agon,* atunci, cel postdramatic reprezintă imaginea *agoniei* sale. Asta paralizează orice reprezentare confortabilă, redare și interpretare cu ajutorul corpului ca simplu mijloc. Actorul trebuie să se înfățișeze. Valère Novarina observă: "Actorul nu este un interpret, fiindcă corpul nu este un instrument." El repudiază ideea "compoziției" unui personaj dramatic printr-un actor și opune acestei formule ideea că, pe scenă, ar avea loc mult mai degrabă o *decompoziție a omului.*[260] Pe baza acestei mutații, oamenii de teatru cu educație europeană sunt confruntați cu o nouă sarcină. Ei trebuie să exerseze ceea ce, în alte culturi teatrale, era de la sine înțeles, să-și reînvețe corpul, mai cu seamă legile intensității acestuia. Eugenio Barba, care, la început, i se alăturase lui Grotowski și fusese asistent în "Teatrul celor 13 rânduri" al aceluia, a studiat în India școala Katakali și, în 1964, și-a fondat Odin Teatret iar mai târziu Laboratorul teatral care explorează, în sensul unei "antropologii teatrale", legile prezenței intensive a corpului actorului. Prin numărul mare de apariții și conferințe publice, workshopuri și scrieri, Barba se numără printre apărătorii cei ma influenți ai unei noi corporalități a actorului. El consideră corpul ca fiind "colonizat". Acesta are nevoie de un antrenament consecvent, care nu înseamnă pur și simplu eliberare în scopul expresiei spontane, ci mai întâi, spune Barba, o "a doua colonizare", din care iau naștere o expresivitate corporală sporită, mai multă precizie, tensiune și totodată prezență. Drama care se desfășura între *dramatis personae,* Barba o predă în sensul cel mai literal cu putință corpului organic: "Procesul creator al actorului poate fi îndeplinit cu toată distanțarea. El își poate demonta corpul în părți diferite pentru a și-l remonta și a atinge astfel efecte dramatice, o situație conflictuală sau introvertire sau extrovertire, lăsând diferitele părți ale corpului său

să vorbească între ele. Prin intermediul unei dialectici fizice, el alcătuieşte o imagine care face vizibile tensiunile emoționale şi psihologice."[261]

Punctum, antropofanie

Dacă corpul postdramatic se distinge prin *prezența* sa, iar nu prin capacitatea sa de a însemna, atunci devine conştientă capacitatea lui de a tulbura şi de a *întrerupe* orice semioză care ar putea porni de la structură, de la dramaturgie şi de la simțul limbii. De aceea, prezența sa este întotdeauna – *pauză de sens*. El face să urce la suprafață ceea ce Roland Barthes numeşte *punctum* în fotografie. El deosebeşte atitudinea de "studium" (aşadar, la fel ca-n expresia *sine ira et studio,* zelul stăruitor, dorința de informare) de ceea ce fascinează de fapt. Asta este acel "punctum", detaliul întâmplător, amănuntul, o particularitate cu neputință de abordat rațional la ceea ce a fost fotografiat, un moment indefinibil. Spre acest *punctum* îl conduce teatrul postdramatic pe spectator: la vizibilitatea opacă a corpurilor, la particularitatea lor ne-noțională, poate trivială, pe care rămâi incapabil să o denumeşti, noblețea idiosincratică a unui mers, a unui gest, a unei atitudini a mâinii, a unei proporții a corpului, a unui ritm al mişcării, a unui chip. E o coincidență demnă de toată atenția, că Roland Barthes analizează în acest context tocmai o fotografie a lui Robert Wilson: ceva din "magia" persoanei din fotografia făcută de Mapplethorpe lui Robert Wilson şi Philip Glass pare a se transmite asupra lui Roland Barthes, care nu a scris niciodată despre teatrul lui Wilson, dar care aici vorbeşte despre "Robert Wilson, cel înzestrat cu un *punctum* indefinibil, pe el mi-ar plăcea să-l cunosc..."[262].

Conceptul de comunicare teatrală *qua* corp se transformă radical. Corpul îl "loveşte" pe spectator mai puțin ca informație decât ca transmitere – aşa cum se spune despre energii, anume că ele se transmit unui obiect. O astfel de comunicare corespunde mai degrabă modelului unei "contaminări" prin teatru, aşa cum fantaza pe tema asta Artaud în "Teatrul şi ciuma", ca metaforă pentru modul magic de acțiune a teatrului. Comunicarea ca proces de contaminare (ca printr-un bacil) nu este transmitere de informație, ci se aseamănă cu o contopire şi o "participare" mimetică. S-ar putea spune că dinamica ce întreținea cândva

drama ca formă de derulare a trecut în corp, în condiția lui "banală" de a fi de față. Are loc o *auto-dramatizare a physis-ului.* Impulsul teatrului postdramatic de a realiza prezență intensificată a corpului omenesc ("epifanii") este o străduanie în direcția *antropofaniei.* În paradigma teatrului postdramatic, însă, nu poate să existe niciun "umanism", dacă prin asta se înțelege idealul plăsmuit în vreun fel sau altul al "omului". Întotdeauna va fi vorba de apariția unui om anume, real, individual, despre caracterul inconfundabil al gestului său, despre felul lui de a fi viu într-un timp real, timpul limitat al teatrului ca joc. Asta face ca particularul să devină absolut într-un fel nou, asta îi deschide *physis*-ului o echivalență cu teofania antică. Însă corpul se refuză "eternității" existenței fictive în reprezentație – o "eternitate" ambigue, fiindcă e confundabila cu împărăția morților. Din această poziție fundamentală apar o serie de imagini corporale de feluri diferite, care trimit, toate, la o realitate dată numai în teatru, *teatr(e)alitea.*

Imagini postdramatice ale corpului

1. Dansul

Nu întâmplător, dansul e acela în care putem citi cu cea mai mare claritate noile imagini ale corpului. Caracterizarea lui cea mai pregnantă vine de la ceea ce este valabil în teatrul postdramatic în general: el nu formulează sens, ci articulează *energie,* nu reprezintă o ilustrare, ci acțiune. Totul aici este gest. Trecerea de la dansul clasic la cel modern şi apoi la acela postdramatic a fost descrisă ca o mutație care – ca să folosim categoriile lingvistice – au condus de la semantică la sintaxă şi apoi la pragmatică, la "sharing-ul" de impulsuri cu spectatorii în cadrul situației de comunicare a teatrului. Mutația este valabilă în general pentru apariția corpului în teatrul postdramatic. Realitatea proprie, străină de sens, a tensiunii corporale trece în locul tensiunii dramatice. Din corp par să se fi eliberat energii până acum necunoscute sau tăinuite. Corpul este expus ca solie proprie, a lui şi totodată ca elementul cel mai *străin sieşi:* ceea ce îie "propriu", e *terra incognita* – fie că, prin cruzimea ritualică, este căutată limita extremă a suportabilității, fie că este

mânat la suprafață (epidermă) tot ceea ce pentru corpul însuşi este înspăimântător şi străin: gesticulare impulsivă, turbulență şi tumult, spasm isteric, deazintegrare autistă a formei, pierdere a echilibrului, prăbuşire şi deformare. Dansul modern şi-a creat, în supratensiune şi încordări isterice, o expresie corporală care reuşea să articuleze dispoziții sufleteşti extreme. În dansul postmodern, mecanica se întoarce iar fragmentarea vocabularului coregrafic se exacerbează totodată. La nivelul corpului, se evidențiază mai puțin calitatea tradițională a semiozei, unitatea sinelui care dansează, cât potențialul variațiunilor gestice ale aparatului corporal fracționat.

O explorare epocală şi cuprinzătoare a corpului în toate direcțiile şi – chiar în cazul unei coregrafii geniale – mult mai mult decât un simplu limbaj al baletului între alte limbaje, l-a constituit teatrul-dans al Pinei Bausch. Totul începe încă de la scenografii, care aici sunt umplute de fiecare dată cu material real: frunze, pământ, apă, flori. La fel ca obiectele, şi gesturile corporale devin perceptibile ca realități, înainte de declanşarea oricărui demers semnificant şi în acel mod pe care Kracauer l-a teoretizat în cazul filmului: ca "salvgardare a realității exterioare", pe care, odată cu vederea orientată din ce în ce mai mult spre abstract, nu o mai putem percepe cu adevărat. Corpul suferă de copilăreala pierdută, teatrul-dans o explorează din nou. Reprezentarea dramatică de acțiune şi întâmplare este înlocuită, într-o astfel de autodramatizare, prin actualizarea unor percepții corporale latente. Tot ceea ce teatrul dramatic era în măsură să prezinte ca şi complexe sufleteşti şi în forma unei dramaturgii simbolice, alcătuirile dansului "traduc" prin ascensiune şi prăbuşire, prin întrerupere şi nou început, prin personaje şi înnodări rotindu-se în cerc sau orientate spre un țel. În locul dramei ca mediu al unei reprezentări complex şi subtile a unui conflict, apare vânzoleala corporală de gesturi.

Aşa cum noul dans privilegiază discontinuitatea, tot astfel sunt rânduite ierarhic membrele *(articuli),* luate în parte, ale corpului, în raport cu totalitatea alcătuirii acestuia. Renunțarea la corpul "ideal" este absolut evidentă la William Forsythe, Meg Stuart ori Vim Vanderkeybus. Lipsesc costumele care să amplifice efectul, fie şi cu intenții ironice; postúri de tip nou, din care nu lipsesc prăbuşirea, rostogolirea, corpurile

întinse pe jos ori şezând; contorsionări, gesturi precum ridicarea din umeri, implicarea limbii şi a vocii, o nou tip de intensitate a atingerilor corporale. Ritmul domină spațiul, aspecte negative precum greutate, povară, durere şi violență iau locul armoniei care a fost atât de prețuită în tradiția dansului. Într-o lectură optimistă, această vânzoleală lipsită de sens de pe scena postdramatică e afirmarea nostalgică a unei utopii: în prăbuşire şi elevație, durere şi erotism provocator este căutat, împreună cu Nietzsche, "zeul dansând", o existență dinaintea de orice determinare dialectică, existență care – cum ar spune Georges Bataille – se pune în scenă în râs şi în exces. În vreme ce unele concepții teoretice "responsabile" se istovesc ocupându-se de normele sociale, teatrul se sprijină pe şi se aruncă frenetic în sine însuşi şi spectatorii săi. Nu se lasă convins de toată pălăvrăgeala referitoare la structura şi forma numită "dramă" ca formulă de asigurare culturală pentru ordinea contradicțiilor; nici de severitatea discursului ca garanție pentru "sens" şi "ordinea lucrurilor". În astfel de forme de teatru, este adus la suprafață, prin dans, un *Altfel* asocial. Dansatorii pot termina încremeniți sau dimpotrivă într-o agitație labilă, se pot prăbuşi epuizați, toți la un loc sau care pe unde. Extenuarea e prevăzută de la bun început. În lucrări ca acelea ale coregrafei Meg Stuart, care s-a născut în America şi lucrează în Belgia, se citeşte câştigul: într-o estetică ce preia şi duce mai departe limbajul coregrafic al Pinei Bausch, dar sprijinit pe o atitudine ludică, serile ei de dans deschid un univers de sentimente, transmit joacă (până la aberant) prin gesturi încărcate de melancolie şi singurătate colectivă.

2. Slow motion

Dintre imaginile corporale care pot fi considerate simptomatice pentru teatrul postdramatic face parte tehnica de *slow motion*, care, de la Wilson încoace, se întâlneşte mai pretutindeni. Ea nu se lasă redusă la un efect eminamente exterior. Când mişcarea corporală este încetinită atât de mult, că timpul derulării ei şi derularea însăşi ne apar ca şi când ar fi fost mărite, nu încape nicio îndoială că corpul este *expus* în toată concretețea lui, focalizat ca printr-o lupă a unui observator şi totodată, asemenea unui obiect de artă, "decupat" din continuum-ul spațio-tempo-

ral. Încetinirea izolează un contur de vizibilitate emfatică din spațiu (din câmpul vizual) şi captivează totodată privirea iritată din cauza sarcinii neobişnuite care-i revine. Încordării corporale şi mentale a artistului care îndeplineşte mişcările într-un ritm mult încetinit, îi răspunde cumva încordarea spectatorului care se lasă prins în acest proces al percepției. Amândouă încordările la un loc fac corpul *să devină o apariție.* În acelaşi timp, aparatul motric e *alienat:* fiecare acțiune (felul de a umbla, de a sta, de a se ridica, de a se aşeza etc.) rămâne recognoscibil, dar este schimbat, ca şi cum nu s-ar mai fi văzut niciodată. Actul de a face un pas se descompune, devine ridicare a unui picior, împingerea lui înainte, deplasare a centrului de greutate, aşezare prudentă a tălpii: "acțiunea scenică" (mers) se încarcă de frumusețea *gestului pur,* lipsit de finalitate.

Gestul

Giorgio Agamben, într-un text[263] despre care s-a vorbit foarte mult, a reflectat modernismul în lumina unei pierderi a limbajului gestual care aduce cu sine faptul că în acelaşi timp "fiecare gest devine destin"[264]. "Nietzsche reprezintă punctul în care, în cultura europeană, tensiunea asta polară (constând în faptul că, pe de o parte, gestul este şters şi se pierde, pe de altă parte, însă, el se transformă în destin) atinge punctul culminant. Căci numai ca gest în care se reunesc potența şi actul, naturalețea şi maniera, contingența şi noutatea (la urma urmelor, numai în teatru) devine evident gândul eternei reîntoarceri. *Aşa grăi Zarathustra* e baletul unei umanități care şi-a pierdut gesturile. Şi, atunci când epoca a devenit conştientă de asta, ea a început (prea târziu!) să încerce, precipitat, să-şi recâştige *in extremis* gesturile pierdute. Dansul unei Isidora Duncan şi al unui Diaghilev, romanul lui Proust, marea poezie Jugendstil, care merge de la Pascoli până la Rilke şi, în final, filmul mut descriu cercul magic în care omul încearcă să evoce pentru ultima oară ceea ce amenință să i se piardă pentru totdeauna."[265] În gest se regăseşte o "constelație" de fenomene. Dar ce anume se înțelege prin gest? Înainte de toate, în gest este părăsit domeniul mijloacelor orientate spre un scop: Mersul nu ca mijloc de a deplasa corpul, dar nici ca scop în sine (formă estetică). Dansul, de exemplu, este gest mai cu seamă *"pentru că el nu*

e nimic altceva decât îndeplinirea şi expunerea caracterului mediatic al mişcării corporale. Gestul este prezentarea unei mediabilităţi, calea de a face vizibil un mijloc ca atare." În această descriere pornind de la Walter Benjamin, corpul, modul său gestual de a fi, devine inteligibil ca o dimensiune în care întreaga "potenţă" rămâne în "act", într-o plutire, într-un "milieu pur" (Mallarmé). Gest este ceea ce rămâne neanulat în orice acţiune îndreptată spre un scop: un prisos de potenţialitate, fenomenalitateaunei vizibilităţi parcă mai orbitoare, supralicitând privirea care e doar ordonatoare – devenită posibilă, fiindcă nicio finalitate şi nicio reprezentabilitate plastică nu slăbeşte realul spaţiului, al timpului şi al corpului. Corpul postdramatic e un corp al gestului, cu condiţia să înţelegem că: "Gestul este o potenţă care nu trece în actul propriu-zis, ca să se consume în el, ci rămâne în act ca potenţă şi dansează în el."

3. Sculpturi

Un mod deosebit de prezenţă corporală postdramatică e transformarea actorului într-un obiect uman, într-o sculptură vie. De la Renaştere încoace, formele teatrului clasic au tematizat tot mereu, când cu plus, când cu minus, relaţia dintre corpul actorului şi sculptură. În Renaştere, actorul trebuia să se străduiască să imite limbajul nobil de gesturi al Antichităţii; în secolul XVII, el a fost conceput ca "statuie vorbitoare", nu numai ca "pictură vorbitoare" *(peinture parlante).* Şi atunci când, în secolul XVIII, "făptura naturală" a avansat până la rangul de ideal, noul limbaj gestual urma să folosească drept reper modelul sculpturii. Sare în ochi importanţa sculpturilor şi a imaginilor cu vase din Antichitate pentru revoluţia dansului în avangarda istorică, cea care, în dans şi în teatru, îi opunea unei societăţi bolnave o cultură sculpturală a corpului. Deja în concepţia despre dans a avangardei istorice se observă acea dualitate care apare din nou în teatrul postdramatic, "combinarea unei idei despre un dans *vitaliste,* concentrate pe ideea *dinamicii* mişcării, cu o imagine a corpului *statică,* având drept reper sculptura *antică.*"[266] Atât imaginea dinamizată a corpului, care sfârşeşte în extaz, precum şi imaginea statuară a corpului, care nu poate nega tendinţa de a se finaliza într-o "noblețe" soldățească, are o istorie cât se poate de contradictorie

nu doar în teoria dansului, ci şi în teoria teatrului. Sunt motive nu doar ale avangardei progresiste, ci şi ale utopiilor teatrale conservatoare.[267]

În teatrul celor de la "Societas Raffaello Sanzio", sare în ochi estetica sculpturală. Această companie uimitoare, una dintre cele mai importante apariţii ale teatrului experimental italienesc, există din 1981. Şi ea face parte din tipul teatrului de proiecte. Pentru fiecare lucrare nouă, este alcătuită o nouă trupă în jurul nucleului, fraţii Romeo şi Claudia Castelucci. Adeseori apar, la ei, persoane cu o corporalitate deviantă sau maladiv modificată. "Fiecare corp are basmul său", explică Romeo Castelucci. E vorba de reîntoarcerea corpului ca realitate totodată de neînţeles şi de nesuportat. Cele mai importante montări sunt "Santa Sofia – Teatro Khmer" (1985), "Gilgamesch" (1990), "Hamlet – exterioritate vehementă a morţii unei moluşte" (1992), "Masoch" (1993), "Orestea" (1995), "Giulio Cesare" 1997. În "Orestea" abundă citatele din artele plastice: un actor este ales în aşa fel încât să fie lung şi uscat ca un personaj de Giacometti. Unul este îmbrăcat şi machiat în alb, astfel încât să amintească de statuile lui George Segal, uneori de desenele lui Kafka în atitudini şi gesturi. În Clitemnestra apare o actriţă care pare să fie literalmente un munte de carne vopsit în roşu, zăcând acolo într-o imobilitate de basm, care se dizolvă. Greutatea ei comunică, prin semn corporal, puterea ei, dar dominantă rămâne impresia senzorială directă, indiferent de interpretare. Casandra este închisă într-un schelet de dulap, cu trăsăturile deformate de geamurile parcă sablate, astfel încât ai impresia că te afli în faţa unei picturi de Francis Bacon. Aici, teatrul se găseşte în imediata vecinătate a artelor plastice. Fără îndoială că nu întâmplător fraţii Castelucci îşi petreceau în copilărie o bună parte din timp alcătuind "imagini vii".[268] Dă de gândit faptul că aici, în Italia, estetica avangardistă se inspiră din marea tradiţie a Renaşterii, pe când în Germania, ceva comparabil – de pildă, o "societatea teatrală Albrecht Dürer", ar fi greu de imaginat.

Sculpturalul şi iconografia multistratuală sunt legate de aspectul ritualic al apariţiei pe scenă. Valentina Valentini observă pe bună dreptate că, aici, actorul funcţionează ca victimă de care este nevoie pentru ritualul degradării şi regenerării în spectacol.[269] În "Giulio Cesare" (1997), transformarea actorului în realitate corporală expusă este, dacă

se poate, şi mai accentuată. Atunci când pe scenă îşi face apariţia un personaj atât de slab, încât viaţa lui pare în pericol, la spectator se naşte un blocaj în a interpreta această apariţie ca semn (într-adevăr, omul a murit înainte de turneul întreprins în 1998 la Frankfurt). Siluetele apar subţiate sau bolnăvicios supraponderale, vocea unui interpret operat la laringe şochează prin sunetul metalic emis de aparatul de vorbit. Rituale ale uciderii, ale sinuciderii şi înmormântării sunt jucate pentru public. Castelucci explică într-un interviu: "În 'Eumenidele', Apollo intervine în apărarea lui Oreste. Actorul care lucrează cu noi şi care-l interpretează pe Apolo nu are braţe. El se prezintă exact ca o sculptură grecească ale cărei braţe au fost rupte. Asta este imaginea pe care o avem despre corpul clasic, imaginea lui Apolo din memoria noastră: un corp desăvârşit, absolut desăvârşit, care tocmai din acest motiv întruchipează ideea divină. O statuie. Un personaj divin..." Apariţiile unor actori ca acela amintit mai sus, fără braţe, trupuri de invalizi, de handicapaţi, ca băiatul suferind de sindromul Down care-l interpretează pe Agamemnon, autismul interpretului lui Horaţiu au ca efect, la marginea normei (şi la limita suportabilului), experienţa *corpului "inuman".* Coroborat cu larma produsă de zgomote sunând adeseori mecanic, ia naştere o atmosferă de coşmar, în care corpurile aflate într-o condiţie situată între viaţă şi obiect, între animalic şi aproape cuprins de moarte, se sustrag oricărei categorisiri şi fac cu toate astea vizibilă frumuseţea în diformitate, chiar şi pe aceea a corpului. "Orestia" a fost categorisită drept "comedie organică", şi e într-adevăr ca şi când s-ar oferi spre contemplare scenică o călătorie dantescă prin infernul organismelor, dar şi o percepţie, altminteri reprimată, a organicului de o frumuseţe fascinantă.

Corpul, jertfa, voyeurul

Alte forme de transformare a actorului într-o sculptură se regăsesc în teatrul lui Jan Lauwers şi în teatrul-dans al lui Saburo Teshigawara care, la început pictor şi sculptor, a ajuns la dans abia în anii 80. El nu doreşte să reprezinte emoţii, ci le trezeşte prin prezenţa sa corporală nemijlocită, care capătă calitatea unei *sculpturi corporale.* La Lauwers, corpurile artiştilor stau adeseori mult timp nemişcate şi privesc în public – agresiv,

relaxat, provocator sau curios. Ele revendică privirea dintr-acolo şi o întorc. Alteori cineva începe să tremure, zgâlțâit de un hohot "arătat" cât se poate de limpede (dar nu naturalist), totuşi cutremurător prin intensitatea lui fizică, ce se întrerupe fără ca personajul să mai facă vreo mişcare sesizabilă. Ori corpurile se expun în poziții cu intenția izbitoare să placă, sau chiar cu intenții provocatoare, spre a fi examinate pe îndelete. Cel târziu atunci când se află pe mici podiumuri ori pe socluri care abia dacă le lasă vreun pic de libertate de mişcare, devine evident cât de mult sunt corpurile interpreților puse în relație cu statuile. Sculptura umană vie care tresare, plastica mişcării între încremenire şi viață duce la darea în vileag a *privirii voyeuriste a spectatorilor* asupra actorilor.

Atunci când motivul sculptural revine, în anii 80 şi 90, el o face sub auspicii cu totul diferite decât în modernismul clasic. Corpul nu mai e expus de dragul idealității lui plastice, ci spre confruntarea dureroasă cu nedesăvârşitul. Atracția şi dialectica estetică a sculpturilor corporale clasice constă nu în ultimul rând în transmiterea evidenței că omul viu nu poate concura cu ele. Sculptură este (şi) corpul ideal care nu îmbătrâneşte, ci exercită, ca formă vizuală, atracție erotică. (Există povestiri antice care nu se sfiesc să relateze despre acte cât se poate de ireverențioase ale unor iubitori prea entuziaşti ai statuilor lui Venus.) Dimpotrivă, în momentul prezent al schimbului de priviri între public şi scenă, corpul care îmbătrâneşte şi se degradează (Mil Seghers) suferă, în oboseala şi epuizarea lui, o expunere lipsită de menajamente, la fel şi corpul nedesăvârşit, gras (Viviande de Muynck). Condiția actorilor de a "fi oferiți", abia dacă e filtrată de dramă. Corpul vine asupra spectatorilor ambivalent şi amenințător – pentru că refuză să devină substanță importantă sau ideal şi să intre în istorie ca sclav al sensului/idealului. Într-un anume fel, asta e răsturnarea formulei dansului la Mallarmé: că dansatoarea nu e deloc o femeie care dansează ci, asemenea unui poem fără autor, o *constelație* din sugestii de poezie, asociațiuni şi siluete, abstracțiune fascinantă a tot ce este real, care ar trebui să facă posibilă percepția "simbolistă".[270] Aici, dimpotrivă, din atracția formei revine la suprafață forma concretă. Un joc periculos, căci fixarea în sculptură produce o experiență vizuală de alt fel: performerul se mişcă pe muchie de cuțit

între metamorfozarea într-o piesă moartă de muzeu şi autoafirmarea sa ca persoană. El se oferă şi într-un anume fel se aduce pe sine ca jertfă: Fără pavăza rolului, fără întărirea prin liniştea idealizantă a idealului, corpul este livrat curții de judecată a privirilor evaluatoare în toată fragilitatea şi jalea lui, totodată însă şi ca ofertă de atracție erotică şi provocare. Din această postură de jertfă, însă, imaginea corpului sculptural postdramatic se transformă într-un act de agresiune şi punere sub semnul întrebării a publicului. În clipa în care actorul îi apare în față ca persoană individuală, vulnerabilă, spectatorul devine conştient de o realitate pe care, în teatrul tradițional, o acoperă jocul, cu toate că ea rămâne agățată inevitabil de relația dintre privire şi "locul acțiunii": actul vizual, care e îndreptat voyeuristic asupra actorului expus ca un *obiect* sculptural. Nicio ordine narativă sau dramaturgică nu vine să-i folosească privitorului ca un fel de "scuză" pentru că se holbează la personaele de pe scenă. Spectatorul se găseşte, dimpotrivă, în situația voyeurului care devine conştient de realitatea lui – şi de ambiguitatea ei – şi, în plus, prin tehnica confruntării accentuate, prin privirile întreptate direct în public, prin frontalitatea dispunerii, este smuls din siguranța imaginară a voyeurului, este, cum s-ar zice, prins în flagrant. Titlul primei părți din "Snakesong Trilogy" a lui Jan Lauwers era "Voyeurul".

4. Corpuri ale puterii

Un rol deosebit, în noul teatru, mai cu seamă în dans, îl joacă *corpul* atletic, *sportiv.* Sportul se dovedeşte şi într-un alt context o practică interesantă pentru teatrul postdramatic, fiindcă el funcționează în anumite privințe ca un model. În coregrafiile lui Wim Vandekeybus, în implicarea laborioasă, însoțită de transpirație abundentă a corpurilor la Einar Schleef, în riscantele demonstrații sportive de abilități corporale la compania canadiană "La La La Human Steps" se reflectă faptul că, într-o lume în care viața e din ce în ce mai puțin structurată de oferte de sens, corpul, performanța lui, puterea şi frumusețea se transformă într-un veritabil fetiş, în ultimul adevăr aparent "sigur". Apariția musculoasă a dansatoarei Louise Lescavalier de la Human Steps şi demonstrațiile ei de forță aflate la frontiera cu circul radicalizează *image*-ul publicitar

para-fascist al corpului pe de-a-ntregul sănătos, pe de-a-ntregul capabil, îndeplinindu-şi performanţa pe de-a-ntregul Acum, a corpului frumos, zdravăn, puternic. Wim Vandekeybus creează dimpotrivă un teatru-dans al durităţii fizice, cu corpuri care se prăbuşesc, cad unul peste altul, calcă apăsat, tropăie, fac salturi şi mişcări riscante, generând o tensiune căreia spectatorul cu greu i se poate sustrage. Coregrafia constă esenţialmente din convulsii ale corpurilor dansatorilor întinşi pe jos, din prăbuşiri, lupte corporale cât se poate de reale şi probe de putere. Artistul (joacă el însuşi la Jan Fabre, în "Puterea nebuniilor teatrale") face parte din acea generaţie de oameni de teatru din Belgia care, încă foarte tineri cu toţii, în anii 1980 au ajuns repede la celebritate internaţională. Se cuvine menţionat şi exemplul Roxanei Huilmand care, cu solo-ul ei produs şi ca film, "Muurwerk", o furtună de disperare şi de dorinţă dansată în cizme între nişte ziduri de piatră, a atras atenţia prin forţa şi expresivitatea performance-ului ei.

5. Corpul şi lucrurile

Corpul este un punct de intersecţie în care, la o observare mai atentă, frontiera dintre viu şi mort devine problema şi tema. Din cauză că, de îndată ce le acordăm atenţie, lucrurile sunt întotdeauna un fel de substitut pentru altceva, deloc lesne de fixat în cuvinte, ceva plin de mister, estetica teatrală se mişcă mereu în teritoriul de frontieră dintre omensc şi obiectual. Spirite şi fantome, acestea sunt materialul din care pare făcută şi lumea obiectelor care, în chip misterios, nu este pur şi simplu moartă. Şi, pentru că, vice-versa, corpul viu poate fi transformat realmente într-un "obiect", actorul a fost întotdeauna comparat cu şamanul, cu sportivul, cu curva şi cu un manechin (adică păpuşă). Chiar dacă mecanica corporală a dansatorului deschide o pistă ce se îndepărtează de ceea ce este omeneşte obişnuit, el nu se apropie numai de o sferă mai "înaltă", dar şi de obiecte şi de mecanica lor, pătrunde dincolo, în imperiul lor ("teatrul de marionete" al lui Kleist). Atunci când, printr-o artă extremă, vocea umană se îndepărtează cu totul de teritoriul celor obişnuite, pe care-l cunoaştem ca natură, ea transcende graniţa spre lumea zgomotelor aşa cum sunt acestea produse de obicei de lucrurile

moarte. Potențialul de imaginar al lucrurilor devine din nou cognoscibil prin apropierea omului de lumea obiectelor. Teatrul lui Kantor aduce la un loc mişcările spasmodic-mecanice groteşti ale oamenilor şi funcționarea aparaturilor nebune.

În tradiția teatrului dramatic, includerea corpului în lumea obiectelor a rămas reprimată. Lumea lucrurilor, cu puterea lor magică şi realitatea lor concretă, a rămas prerogativul reprezentării lirice şi epice – căci performanța paradigmei dramatice în materie de abstractizare este totuşi strâns legată de desprinderea trupului de sfera lumii corpurilor moartevii. Şi când te gândeşti că încă de la începuturile teatrului, câteva lucruri – o armă, un băț, costumul, masca – îi aparțin actorului. El se "obiectualizează" la rândul lui prin faptul că face de pildă strâmbături – unde este granița dintre strâmbătură şi mască? – şi îşi obligă corpul să adopte poze expresive. Teatrul se joacă – şi asta face fascinația durabilă a teatrului de marionete – cu oglindirea, cu faptul că artistul dă viață obiectului, rămânând el însuşi ca un aparat ce acționează aproape inconştient, care se lasă într-un anume fel condus de legile ascunse ale mecanicii (sau ale grației). Cu siguranță că şi arta scenografică şi-a dat silința să contribuie la crearea unei conexiuni inteligibile între acțiunile subiecților şi lumea lor alcătuită din obiecte, construcții, lucruri – drama trece în mod suveran peste această includere. Dimpotrivă, ea ajunge de multe ori la momentele ei involuntar ridicole acolo unde le cedează locul obiectelor: batista în "Othello", limonada în "Luise Millerin", "furculița fatală" din drama destinului. Numai cu titlu de excepție au existat motive de a reprezenta implicarea autentic fatală sau magică a vieții în lumea obiectelor. Teatrul postdramatic, dimpotrivă, dă o nouă viață acțiunii reciproce dintre corpul omenesc şi lumea obiectelor, înrudirii dintre păpuşă, marionetă şi trup – teme teatrale care au fost excluse din teatrul dramatic şi cărora nu li s-a mai permis decât o existență marginală în teatrul pentru copii.

În teatrul postdramatic, "comunicarea" corpului mut se emancipează de discursul verbal. O apariție simptomatică în acest sens a fost, în cea de-a doua jumătate a anilor 70, "teatrul de mişcare" care pornise în căutarea unor posibilități de exprimare noi, non-literare, prin accentul pus pe corp până la granița pantomimei, prin renunțarea în mare măsură

la limbă, prin continuarea unor tendințe din commedia dell'Arte. Un spectacol timpuriu, care a avut ecouri importante în această direcție, a fost "Door het oog van de diabolo" în anul 1976. Pe o schelă de joc cu scânduri groase pe care se putea alerga (evocând cumva celebră scenă "Cocu" a lui Meyerhold), actorii parcurgeau tot mereu aceleaşi trasee, ceea ce, pe baza ritmurilor diferite, duce la confruntare. Din acest minimalist spațiu al abstracțiunii au fost derivate situații cvasi-dramatice.[271] În domeniul formelor aparte, străine de dramă, ale teatrului, intră însă înainte de toate aşa-numitul teatru obiectual. Acesta a ajuns la o oarecare recunoşatere prin artişti precum Stuart Sherman sau Christian Carrington, Jacques Templeraud, în Germania Peter Keturkat. Un spectacol de teatru obiectual de Jean-Pierre Laroche şi Pascale Hanrot, a fost invitat în 1996 la festivalul Theater der Welt la Dresda. Ar mai fi de amintit companii precum Théâtre Manarf sau Velo-Theatre. În Țările de Jos, acestea, ca şi alte forme de teatru mici, se bucură de o atenție deosebită. Cu toate că iubitorii acestor varietăți ale teatrului de animație ar putea fi o specie aparte, în practica lor se exprimă totuşi un lucru esențial cu privire la corpul postdramatic: Winicott a elaborat termenul de *obiect de trecere* şi a prezentat ceea ce ne fascinează de fapt la un obicet: că acesta devine subiect şi trezeşte astfel sentimentul că, invers, noi înşine nu am fi subiecte vii, ci, în parte, obiecte. E fascinant, atunci când granița devine fluidă, când subiectul tinde spre condiția de obiect, obiectul spre aceea de ființă vie, când se pierde certitudinea că putem deosebi cu siguranță viața de moarte, subiectul de obiect. Teatru cu păpuşi, Bunraku şi teatrul de marionete, teatrul în care Edward Gordon Craig nu mai voia să lase decât "supramarioneta" – actori pe deplin disciplinați, complet lipsiți de suflet, este un loc privilegiat pentru a trăi experiența trecerii unor astfel de frontiere. Categoria inchietantului, care de la Freud încoace se referă mai ales la această problematică a ştergerii frontierelor între însuflețit şi neînsuflețit, ne-ar putea determina să descriem teatrul postdramatic, mai ales având în vedere jocul lui cu corpul mediatic şi corpul real, în următoarea lumină: Ce anume este Eul meu, de vreme ce în el se găseşte deja ceea ce este străin, altfel spus, obiectul de care vrea să se despartă categorial? Eul acesta pare atunci deplasat, în joc se găseşte raționalitatea lui.[272]

Prin formele populare ale teatrului de păpuşi, cu marea lui tradiţie, curge, la fel ca şi în cele mai avansate descoperiri ale avangardelor teatrale, un puternic curent al teatrului obiectual, care a inspirat, când mai ascuns, când mai pe faţă, tradiţii teatrale vechi precum şi experimentele cele mai noi. Teatrul care se desparte de modelul dramatic are capacitatea de a le reda lucrurilor valoarea lor iar actorilor umani, experienţa, care le devenise străină, a obiectualităţii. În acelaşi timp, el câştigă un nou spaţiu de joc în domeniul maşinilor care, de la caraghioasele maşinării ale dragostei şi morţii la Kantor, până la teatrul *high tech,* pun în legătură omul, mecanica şi tehnologia. Heiner Müller a remarcat la teatrul lui Wilson "înţelepciunea basmelor, că istoria oamenilor nu poate fi despărţită de istoria animalelor (plantelor, pietrelor, maşinilor)." Acesta ar anticipa "unitatea dintre om şi maşină, pasul următor al evoluţiei."[273] S-ar părea că, într-adevăr, tehnologizarea din ce în ce mai accelerată şi, odată cu ea, transformarea tendenţială a corpului dintr-un "destin" într-o maşinărie ce poate fi condusă şi aleasă, un tehno-corp programabil, indică o *mutaţie antropologică,* ale cărei prime zguduiri sunt înregistrate cu mai multă precizie în arte decât în discursurile juridice şi politice care îmbătrânesc cu atâta repeziciune. Un capitol aparte al teatrului de obiectual îl reprezintă spectacolele de "mare anvergură" cu maşini în loc de actori umani. Mari şi agresive parcuri de maşini au fost prezentate publicului de către SRL (Survival Research Laboratories): un uriaş cazan infernal de maşinării scuipând foc, ciocnindu-se cu zgmot, înzestrate cu gheare uriaşe, vagoane, macarale: obiecte care, aici, apar ca un potenţial înspăimântător şi distructiv al societăţii industriale. Forme jucăuşe ale unui astfel de teatru vast, cu dragoni zburători, mari edificii butaforice, oameni pe picioroange uriaşe şi vehicole cât se poate de ciudate este, pe de altă parte, o formă mai degrabă idilică de teatru de mare anvergură, în care predomină obiectele. Aici, fantasmagoria producţiei industriale avansate cu demonia ei, dincolo circul. Şi teatrul obiectual îi deschide dispozitivului postdramatic noi modele teatrale între instalaţie, artă obiectuală cinetică şi artă peisagistă.

6. Animale

Prin antropomorfizarea animalelor, genul fabulei a formulat o învățătură dialectică, anume că oamenii se comportă la fel ca animalele (de aceea se poate povesti despre animale ca şi când ar fi oameni). Teatrul postdramatic merge atât de departe în negarea antropocentrismului imanent dramei, încât pe scena lui ia naştere o simpatetică egalitate în drepturi a corpurilor de animale şi a trupurilor omeneşti. Corpul mut al animalului ajunge să simbolizeze corpul uman sacrificat. El transmite o dimensiune mitică. Mai cu seamă că mitul se referă la o realitate în care domneşte lupta surdă pe viață şi pe moarte şi în care omul, chiar şi când izbuteşte să se scuture de această constrângere (sau tocmai atunci), este lăsat din nou fără cuvintele pe care tocmai le câştigă. Corpul, care devine aproape mut, oftează, strigă şi scoate sunete animalice, este simbolul unei realități mitice dincolo de drama omenească. La rândul lor, corpurile omeneşti se apropie de domeniul animalicului prin deformare şi monstruozitate, prin autism şi tulburări de vorbire. În teatrul postdramatic se explorează în ce măsură această realitate a corpului omenesc este înrudită cu aceea a corpului animal. La Jan Fabre, animalele îşi fac apariția, egale în drepturi, alături de actori, prezența – condamnată în teatrul dramatic – a animalelor pe scenă (prin existența lor lipsită de conştiință, ele denunță ficțiunea), devine un motiv constant. Animalele sunt o prezență masivă la Wilson. În "Narrative Landscape" a lui Michael Simon, fascinează prezența simultană pe scenă a unui cântăreț şi a unui cal, în acțiunile-performance ale lui Joseph Beuys exista un cal ("Iphigenie") sau vecinătatea, timp de mai multe zile, cu un coiot într-o cuşcă. Romeo Castelucci a spus într-un interviu referitor la "Orestea": "În prima parte există doi cai negri care merg aproape nevăzuți prin fundal în spatele Casandrei. Sunt caii de la carul care o însoțeşte. De fapt, nu se aude decât zgomotul copitelor." Şi: "Sunt sentimente care nu au nicio justificare. Sunt doi cai care ne însoțesc în turnee şi care nu trăiesc pe scenă decât preț de câteva secunde, timp în care ia naştere comunicarea pură prin intremediul animalului. Acesta este un alt element esențial, pentru că aici basmul intră iarăşi în joc atunci când animale şi oameni trăiesc la un loc şi când şi animalele au un cuvânt de spus."[274] Într-un spectacol pentru copii din

1992 cu fabulele lui Esop, au fost folosite sute de animale vii, în "Amleto", singurul actor, cel care îl juca pe Horatio, manipula animale din pluş şi din stofă.

7. Corp estetic versus corp real

Deosebirea dintre contemplarea estetică (sau formală) şi plăcerea (sau neplăcerea), nici ea tocmai dezinteresată, a simțurilor, afectează inevitabil corpul în teatru. Aici, forma este totodată practica unei discipline. Istoria noului teatru se poate citi şi ca o istorie a încercărilor de a expune corpul ca formă frumoasă şi în acelaşi timp originea frumuseții sale ideale constând în puterea antrenamentului, prin urmare, nu de a desființa pur şi simplu iluzia teatrului, ci de a o face vizibilă. În această istorie, un loc important va trebui să-i fie acordat lui Jan Fabre. În centrul marilor sale lucrări stă un procedeu de formalizare geometrizantă a spațiului scenic şi a corpurilor. Acestea par a fi puse să funcționeze ca nişte aparaturi mecanice. Tot mereu, o serie de actori fac acelaşi lucru conform unui plan (se îmbracă, se dezbracă, dansează...) într-un mod aproape identic – o asemănare accentuat serială. Totuşi, în teatru, în mod paradoxal, tocmai serialitatea, repetiția şi simetria provoacă trezirea simțului care sesizează deosebirile infime în ceea ce priveşte corpurile şi aura dansatorilor şi actorilor, siluetelor lor şi stilul lor de a se mişca. Tendința spre perfecțiune face ca inaccesibilitatea acelora, *neajunsurile şi slăbiciunea corpului* să fie trăită de spectatori. Atunci când, în "Puterea nebuniilor teatrale", interpreții masculini trebuie să ridice femeile şi să le care tot mereu dintr-o parte într-alta a scenei, astfel încât epuizarea fizică a bărbaților ajunge să distrugă dinăuntru simetria iar "materialul" corpului sare din formă, are loc o răsturnare prevăzută în concepția spectacolului, o trecre de la percepția formală la aceea "reală" a corpului. În studiul său extrem de relevant despre teatrul lui Fabre, Emil Hrvatin a urmărit diferitele aspecte ale acestor "strategii".[275] Agresiunea exercitată asupra corpurilor, uniformizarea care neagă coprul individual al plăcerii şi al percepției în favoarea corpului în funcțiune, destinat muncii şi dansului, se răstoarnă, devenind vizibilitate empatică a unui corp individual chinuit de formalizare. Se conştientizează faptul că formalizarea,

moment încă indispensabil al formei estetice pe deplin spontane în aparență, *ca* structură matematică sau ornamentală, produce totodată și efecte estetice individualizante[276]. Ceea ce în mod tradițional se cuvine ascuns și refulat – balerina delicată nu trebuie să lase să se mai vadă nimic din antrenamentele chinuitoare –iese din nou la iveală atunci când granița formalizării estetice devine sesizabilă și, odată cu ea, granița dintre corpul estetic și corpul real. Atunci când, supus efortului, corpul "își iese din țâțâni", realul se desprinde din nou de formă și urcă la suprafață.

8. Durere, catharsis

Dintotdeauna, teatrul a fost fascinat de durere, chiar dacă, spre deosebire de suferința mai ideală, aceasta nu era foarte bine văzută în estetica tradițională. Durere, violență, moarte și setimentele deșteptate de ele, oroare și milă, s-au aflat încă din Antichitate la "baza plăcerii oferite de obiectele tragice". Astăzi, eleos și phobos se traduc mai degrabă ca jale și înfiorare. În Poetica, Aristotel presupune o implicare masivă a spectatorilor în procesul teatral, efecte afective intense, manifeste corporal, ale clipei. Teatrul nu este obiectul unei observări contemplative, ci îl captivează pe spectator printr-un atac psiho-fizic – ceea ce de altfel contrastează în mod ciudat cu construcția rațională a formei tragediei și cu caracterul ei preponderent "filosofic". Tragedie trebuie să provoace "catharsis" în spectator, o "curățare" de aceste stări de jale și de înfiorare. Astăzi, efectul sau chiar și numai existența catharsis-ului este pus sub semnul îndoielii. Adorno îi atestă faptul că, vrând să funcționeze "ca acțiune de curățenie împotriva afectelor", catharsis-ul "ar fi de acord cu reprimarea" și afirmă: "E învechit catharsis-ul aristotelic, un fragment de mitologie a artei inadecvată afectelor propriu-zise (...) Indiciu al unui astfel de neadevăr e îndoiala întemeiată cum că binefăcătorul efect aristotelic ar fi avut loc vreodată; probabil că înlocuirea a generat dintotdeauna instincte reprimate."[277] Actualitatea necontenită a reflecției asupra noțiunilor de mimesis și catharsis nu se datorează ideii efectelor vindecătoare ale defulării. Lucrul acesta îl asigură mult mai eficient – presupunând că ținem cu tot dinadinsul că credem în astfel de mecanici

ale efectului – descărcările de furie pe stadionul de fotbal, frica şi agresivitatea la thrillere. Tematica mimesis-ului şi catharsis-ului îşi merită interesul mai degrabă pe baza legăturii strânse între teatru şi spaimă pe care acestea o postulează.

Estetica mediatică se bazează pe dispariția nu atât a corpului muritor, cât a celui ce poate fi supus la chinuri. Video-ul şi televiziunea transformă Războiul din Golf în statistică, numărul se bagă înaintea corpului în imaginea electronică. Atunci când cinemtograful de divertisment desfăşoară efectele puternice ale terorii vizuale (şi ale *horror*-ului), el mizează pe faptul că oricum noi nu putem să aducem durerea celuilalt în percepția noastră subiectivă empatică, putem doar să înregistrăm semnele ei. În contextul discuției despre performance, Fischer-Lichte trimite pe bună dreptate la analiza întreprinsă de Elaine Scarry.[278] În cazul durerii, ambivalența mimesis-ului însuşi, reprezentarea ca imitație e mai evidentă decât oriunde. Ea aduce în orizontul simțirii şi al gândirii realități nemaipercepute până atunci – şi asta este marea realizare a esteticului. Realizarea mimesis-ului e că, într-o anumită măsură, ne apropriem experiențe străine, pe care nu le-am trăit noi înşine, că putem să ni le facem familiare. În acelaşi timp, însă, mimesis-ul face posibilă această mijlocire aproape inevitabil printr-un fel de falsificare a obiectelor ei. Asta nu se petrece întâmplător, ci cu necesitate: anume, prin mijloacele care fac posibilă chiar existența lui, a mimesis-ului. El nu ar fi imitație dacă nu şi-ar transforma obiectul (o imitație perfectă nu ar putea fi deosebită de original, ar fi un original repetat). Prin procesul, imanent prin structura sa, de slăbire, de atenuare, de reducere a realului, ea creează o percepție care poate că altminteri ar fi insuportabilă. Dar el o creează şi cu prețul inevitabil al unei (trans)formări a obiectului său. Lucrul acesta este valabil şi atunci când, pentru a compensa această deficiență, el "exagerează" urâtul în relație cu obişnuitul. Falsul – sau, ca să folosim formularea lui Jan Fabre, "falsificarea aşa cum e ea, nefalsificată" – domneşte pretutindeni. Imaginea televizată a unui *slum* neagă totuşi corpul: durata reală, orele, zilele, lunile, anii, generațiile de existență vegetativă. Fără un indice temporal, modul abreviat al prezentării minte, ocolind realitatea. Duhoare, atmosferă grea, dogoare – imaginea le omite, păcălind. Ea stabileşte un punct de atracție optică pentru

percepție. Empatia se transformă în empatie imaginată iar aceasta, la rândul ei, în indiferență de imagine în oglindă din partea receptorului. În cazul durerii, reprezentarea mimetică devine problema. În noua lume a mediilor, ea pare să ne arate totul şi cu toate astea minte pe de-a-ntregul în ceea ce priveşte *abisul* pe care ea îl face nevăzut şi care tocmai de aceea devine *de netrecut, în imaginea electronică a şocului electric.* O anume "anestezie" a artei vizavi de durere şi suferință i-a fost, ce-i drept, întotdeauna imanentă (şi ar fi de scris istoria acestei anestezii), dar, în lumea mediilor, această problemă se ascute în asemenea măsură, că imitarea cade în mrejele minciunii, în sens moral. Acestei situații, teatrul postdramatic îi răspunde cu o volută uimitoare: ea atrage atenția asupra faptului că împrejurarea, altminteri latentă, că teatrul, ca practică corporală, nu cunoaşte numai reprezentarea durerii, ci şi durerea pe care corpul o resimte în munca reprezentării.

În evocarea ireprezentabilului care este durerea, întâlnim o problemă centrală a teatrului: provocarea de a actualiza neînchipuitul cu ajutorul corpului, care *este* el însuşi memorie a durerii, pentru că cultura şi "durerea, cel mai puternic ajutor al mnemonicii" (Nietzsche) s-au înscris în el, disciplinându-l. Mimarea dureii înseamnă înainte de toate că tortura, chinul, suferința corporală şi oroarea sunt imitate, sugerate înşelător, că ia naştere, dureros, o empatie cu durerea *jucată.* Dar teatrul postdramatic cunoaşte înainte de orice mimesis *întru* durere: atunci când scena ajunge să fie la fel ca viața, când pe ea se cade banal de real, când urcă frica referitoare la integritatea *celor ce joacă.* Se desfăşoară o trecere de la durerea reprezentată la durerea resimțită înspectacol – aceasta este noutatea care, în ambiguitatea ei morală şi estetică, a devenit indicatorul pentru întrebarea vizând reprezentarea: acțiune epuizantă şi riscantă pe scenă ("La la la Human Steps"); adeseori, exerciții cu sugestii paramilitare (multe spectacole de teatru-dans, Einar Schleef); mazochism ("La Fura dels Baus"); joc provocator din punct de vedere moral cu ficțiunea sau realitatea durerii (Jan Fabre); expunerea unor corpuri bolnave sau deformate. Un teatru al *corpurilor dureroase* duce la o schismă a percepției: aici durerea reprezentată, acolo actul ludic, voluptuos, al reprezentării lui, care atestă el însuşi durere.

După ce deja în anii 60 artiştii de performance au vrut să reacţioneze la insensibilitate folosind realitatea durerii, între timp, gestul acesta a ajuns de mult în *teatru.* În esenţă, în el se radicalizează formula cea mai veche a teatrului tragic, pe care o cunoaştem de la Eschil: *A învăţa prin suferinţă.* Expunerea, chiar în producţia de aparenţe a teatrului însuşi, a trăsăturii dureroase, maşinale, crude, reprezintă o noutate. Simplei imitări, jocului infantil de-a măştile şi de-a masacrul, "teatrul" – nume alegoric al oricărei arte care îşi asumă această provocare – îi răspunde refuzând informarea neangajantă. În vreme ce aceasta din urmă face ca durerea să devină inofensivă, transformată ori deghizată în efect de senzaţie, ea însăşi, ca element al gestului expus, devine o experienţă ce nu poate fi imediat reperată cu distanţă de către înţelegere. A articula durerea, şi nu doar a o copia, şi a include în această articulare *acţiunea de reprezentare ca durere* – asta înseamnă de acum înainte a face teatru. În comparaţie cu reprezentările mediatice, pe scenă, spaima reprezentată cu mijloace teatrale tradiţionale devine oricum ridicolă şi neconvingătoare. Dar atunci când actul şi prezenţa momentului corporal al reprezentării înseşi trec în prim-plan, actul teatrului trimite înapoi la realul său, acela care, în imagini, se pierde. Teatrul răspunde în parte cu implicaţia *teroristă* (Fura dels Baus); în parte, cu hipernaturalsim şi imagini *horror* care, prin parodie şi supralicitare, generează *reflecţie* şi cauzează astfel un tip de empatie care se deosebeşte de empatia ce se produce în percepţia cinematorgrafică sau video (Reza Abdoh); în parte, în linia timpului prezent al performance-ului, care, de la povestirea personală până la performance art, poate să ia forme foarte diferite. Thomas Oberender observă pe bună dreptate care e atitudine ce stă la baza unei părţi însemnate din teatrul contemporan, mai ales la oamenii tineri. Ei vor "să fie vorba de adevărul ultim, acela care se sustrage oricărei relativizări – adevărul corporal. Durerea şi distracţia sunt singurele punţi de încredere între doi oameni."[279] Nu despre caracterul de scurtcircuit al acestei atitudini e vorba aici (durerea şi distracţia sunt bineînţeles factorii cei mai de încredere pentru rivalitate şi luptă până la cuţit – nu aici se găseşte toată problema), ci despre cunoaşterea faptului că formele teatrului postdramatic transformă tot ceea ce a fost cândva obiectul reprezentării în chiar momentul procesului de reprezentare şi pentru asta trebuie în mod

legitim să accepte o sărăcire, trivializare şi banalizare a obiectelor, ca să obţină un raport cu realitatea. Acesta este motivul pentru care teatrul stă mereu pe margine: gata deja să renunţe la sine însuşi ca artă, pentru a fi realitate; în permanenţă însă în starea de suspensie a semnificării, trăgându-se înapoi, speriat de acest ultim pas.

9. Corpuri infernale

În comparaţie cu teatrul anilor 60, care a cunoscut un optimism neproblematic cu privire la corp, acesta din urmă s-a transformat într-un câmp de luptă real şi discursiv. Mişcarea feministă a zgâlţâit imaginile patriarhale ale corpului, fantasmele şi clişeele, dar asta nu a făcut să fie câştigată noua paradigmă a sexualităţii libere şi eliberate. Dimpotrivă, suntem nevoiţi să constatăm o *imagine a corpului* mai degrabă *neo-barocă, întunecată.* Distorsionările timpului, deformările spaţiului, contorsionările trupului şi dis-locările nu au loc sub semnul unui nou început şi al apetitului pentru experimentul revoluţionar; teatrul, dimpotrivă, redescoperă pierderea barocă a lumii, urmăreşte fascinat curbele de cădere ale corpurilor umane. Această răsturnare ar trebui să fie în legătură cu experienţa că acel corp "bun", idealizat, al lui Eros nu a declanşat eliberarea la nivelul întregii societăţi, ci că *Sexus* este acela care se lasă deosebit de bine înscris, acaparat şi potolit în maşinăria lumii mărfurilor, în planul satisfacerii pretinselor sale necesităţi. Coregrafii creează lumi ale ororii din descărcări electrice, fulgere de lumină, gălăgie insuportabilă şi pereţi metalici dintre care nu există ieşire (Teshigawara), ei desenează panorame întregi ale depravării morale şi ale degradării de sfârşit de lume ori atacă nervii publicului cu ţipătoare decoruri de groază din arsenalul demonilor: bolnavi însângeraţi, sexualitate exercitată chinuitor, corpuri goale, înecate-n sudoare, piele, grăsime şi musculatură. Ei tind spre imagini infernale ale unei societăţi mai mult decât "bolnave de SIDA", ale unei societăţi pierdute şi – damnate.

E puţin probabil să fie o coincidenţă reîntoarcerea metaforei lumii ca spital şi ca amăgire fără viitor, la care nu pare să existe nicio alternativă în afara retragerii la fel de catastrofale în izolare solipsistă. Oameni în scaune cu rotile, aşa cum apăreau deja la Beckett, la Heiner Müller,

întâlnim în lucrări precum "Dionyssos" (1990) şi "Elektra" ale japonezului Tadashi Suzuki, care pune în scenă imagini infernale în tablouri sever formalizate, ca nişte procesiuni. Compania spaniolă "La Fura dels Baus" plasează publicul în scenografii claustrofobizante, închise, demonice, alcătuite din imagini ale torturii ce par inspirate din "Infernul" lui Dante: trupuri goale scufundate în apă şi ulei părând a clocoti, spânzurate, prăvălite, maltratate; vâlvătăi de foc pretutindeni, oameni înlănţuiţi ce par a fi jupuiţi de vii şi biciuiţi, călăi care schingiuie, urlând porunci într-un spaţiu infernal din tobe, urlete şi zbierete. De la numele imposibil de interpretat al trupei – Dihorul de pe Baus, un pârâu necunoscut de lângă sătucul Moía – trecând prin titlurile neclare ("Accions" 1983, "Suz/o/Suz" 1985, "Tier Mon" 1988, "Noun" 1990) până la absenţa oricărei explicaţii limpezi pentru coerenţa şi sensul acţiunilor autoagresive, înspăimântătoare, începând cu "Regele Oedip", compania catalană a situat întotdeauna unitatea dintre violenţă şi mister pe un loc central, făcând din ea miezul teatrului. Violenţă rituală, durere, moarte şi naştere – acestea sunt motivele. Lucrări mai noi precum "Fausto – Version 3.0" (1998) se întorc la teatrul convenţional. Cu mult rafinament, compania foloseşte tehnici multimedia, efecte de lumină, jocuri de umbre şi colaje sonore pentru a crea un decor adecvat timpului nostru.

10. Corpuri în degradare

Fotografii, filme şi medii – adeseori, toate arată fără niciun fel de menajamente degradarea corporală, violenţa şi durerea. Dar *gestul de a arăta şi percepţia sunt despărţite,* ele nu au loc în *procesul* ce desfăşoară între imagine şi observator. Ceea ce e specific pentru teatru se poate ilustra cu claritate prin scena în care Brecht (le premiera "Piesei didactice de la Baden"), ca reacţie la protestele publicului faţă de fotografiile şocante cu invalizi de război, a repetat prezentarea acestora cu anunţul "Reluarea contemplării reprezentării, percepute cu aversiune, a morţii".[280] Acţiunea de a arăta este ea însăşi un proces social. Ea se supune unei transformări care actualizează potenţialul latent al acestei realităţi sociale: Teatrul dramatic transformă în cocon procesul corpului în rol, teatrul postdramatic vizează prezentarea publică a corpului, a degradării sale printr-un

act care nu permite delimitarea fermă a artei de realitate. El nu ascunde faptul că trupul este destinat morții, ci îl subliniază. Actorul Ron Wavter a jucat, cu puțin înainte să moară (a murit de SIDA), într-un dublu portret, doi homosexuali americani. La pauzele neașteptate din performance-ul său nu era deloc clar dacă era vorba de momente de epuizare jucată sau reală. Dacă ne uităm în noul teatru după imagini ale amenințării morții și ale degradării, vedem că, vreme îndelungată, SIDA a constituit sumbrul cuvânt magic: bolnavii de SIDA sunt de fapt nemorții, noile stafii care, "în mijlocul vieții" (Rilke), sunt cuprinse de jur împrejur de moarte. SIDA devenise metafora pentru starea unei societăți sau a unei lumi care nu-și mai poate integra cu adevărat viața instinctuală, fiindcă aceasta nu mai e parte din ea, ci mai degrabă alternativa, ca sex pentru timpul liber ori ca loc de refugiu.

În lucrările lui Reza Abdoh, mort timpuriu de SIDA, duhurile mediatice, istorice și teatrale intrau într-o simbioză între *show* și provocare, între *grandguignol* sângeros și tristețe abisală. Teatrul lui era baroc: senzualitate de o directețe brutală și căutare a transcendenței, sete de viață și confruntare cu moartea. Saraievo, un spital, spectacolul de groază al societății mic-burgheze – toate deveneau un frisonant avertisment referitor la o lume părăsită de sens, în care domnesc răceala, durerea, boala, tortura, moartea și depravarea. Fantome, asta sunt personajele acestea, dar altfel decât la Wilson: aruncate în afara coordonatelor spațiului și timpului, învăluite numai în moarte și durere trupească. În același timp, ele iradiază o amenințare și comunică o pătimire care stârnește mila. Abdoh, al cărui "Quotations from a Ruined City" a adus pe scenă un provocator de drastic panoptic al depravării sexuale, morale și politice, criticând mult lăudata reflecție în teatru și declarându-se aprig împotriva atât de răspândităi "auto-oglindiri". Pe el îl interesa un mesaj poate foarte direct american, o "celebrare a simțurilor"[281] înțeleasă cathartic, din care face parte și conștiința morții ca o condiție a corpului și a plăcerii. Nu mult discutatul *horror* șocant al teatrului său – în realitate, în comparație cu efectele filmului horror, el pare blând – era ceea ce conta pentru el, ci teatrul ca "loc în care li se conferă formă ideilor, un fel de for al schimbului de idei".[282]

11. Spirits

Mai departe decât adevărul evident că centrul şi fascinaţia teatrului se articulează în jurul corpului, ne duce conştiinţa faptului că teatrul, loc al grelei şi densei materialităţi a corpului, trăieşte totodată din *transcenderea* corpului şi a limitărilor lui. Asta nu se referă la sporirea lui exterioară: adică, la faptul că, în lumina scenei, corpul pare mai frumos, mai însemnat, mai luminos decât în viaţa comună. Dimpotrivă, fascinaţia generată de corp, evidentă mai cu seamă în dans şi acrobaţie, dar perceptibilă şi în concentrarea corporală şi mentală a actorilor, trimite chiar la ideea unei posibile *spiritualizări* a corpului. Herbert Blau vorbeşte despre această dimensiune spirituală a teatrului şi purcede totodată la o comparaţie cu Philippe Petit, care se balansează pe sârma dintre cele două turnuri ale World Trade Center. Prin disciplină, corpul său aproape că se transformă în spirit, apariţia corporală a neîntrupatului. La o asemenea disciplină se ajunge prin antrenament, iar în condiţiile credinţei deja metafizice în dimensiunile experienţei care este ataşată mai nou *antrenamentului corporal,* se impune gândul că aici revine ideea străveche a exerciţiilor religioase. Ca şi acestea, antrenamentul corporal şi controlul disciplinat promit un contact cu un domeniu de superioară spiritualizare.

Inspiraţi de filosofia asiatică, numeroşi artişti din domeniul teatrului lucrează cu pietre, plante, pământ şi atmosferă, în căutarea unei forme de experienţă "mai spirituală". Se doreşte să se restabilească legătura cu acele epoci ale ezotericului, pe care teatrul le-a cunoscut deja. Sunt simptomatice aura şi faima care-l înconjurau pe Jerzy Grotowski, mort în ianuarie 1999, şi care, lângă Pontederra în Italia, împreună cu numai câţiva aleşi dintre adepţii săi, lucra, printr-un control intens, "spiritual", al corpului, la ideea unui teatru care semăna din ce în ce mai mult cu nişte exerciţii quasi-religioase.[283] La fel de demnă de atenţie precum această şcoală "izolată" şi însăşi practica ei este rezonanţa pe care o are uimitoarea prezenţă a mereu misterios absentului Grotowski în gândirea oamenilor de teatru radicali, respectul pe care l-a provocat apropierea sa insistentă de "sacru". Respectul acesta demonstrează ideea tot mereu dezminţită în cotidianul teatral, cum că până şi o artă atât de pragmatic ancorată în cotidian cum e teatrul devine lipsită de valoare atunci când

e practicată fără o astfel de căutare "imposibilă". Izolarea lui Grotowski e un exemplu extrem, dar şi autori precum Peter Handke sau Botho Strauß au avut tendința să manifeste o dimensiune exclusivistă a experienței şi până şi la raționalista Ariane Mnouchkine, în "La Ville parjure ou le réveil des erinyes" de Helen Cixous, oraşul lumii cade în damnație, putregai şi nu mai poate să spere să obțină iertare decât la gândul izbăvirii creştine. Într-unul dintre rarele ei interviuri, Mnouchkine vorbeşte despre interesul față de sfinți şi față de ritual şi afirmă fără ocolişuri că ea are nevoie de o anume religiozitate, de o relație cu sacrul.

Probabil că motivul afirmării teatrului ca loc ales pentru reculegere şi elevare spirituală este de cele mai multe ori conştientizat doar pe jumătate sau deloc, dar nu rareori el apare şi explicit. Oare de ce ajung, la un interval scurt de timp, rusul Anatoli Vassiliev şi olandezul Gerhardjan Rijnders (Toneelgroup Amsterdam), ambii, regizori marcanți ai țării lor, la gândul de a aduce pe scenă lamentațiile lui Ieremia? Vassiliev exlică: "Drumul materialismului aproae că s-a-ncheiat." Se caută, se pare, o sferă a lamentației care are o funcție dominantă la Vassiliev, chiar şi în "Amphitryon" (1997). Nu numai datorită spațiului scenic bisericesc (Rijnders se orientează după picturile bisericeşti ale lui Saendam) devine teatrul un loc al rugăciunii: tocmai gestul lamentației deschide spațiul spiritual. Oare lipseşte cu adevărat locul în care tânguirea se poate auzi într-o formă grandioasă, care, în pofida optimismului prescris, ar putea articula dezolare, părăsirea fără leac? Este vorba de căutarea unui "ton înalt", aşa cum a fost el reintrodus de lamentațiile lui Peter Handke ca moment al unei noi "spiritualități" şi de Botho Strauß ca nouă capacitate senzorială. În rugăciune, ritual, cor şi comunicarea de tip comunitar, teatrul ia urma propriilor sale rădăcini "mistice". În locul psihologiei de scurtă respirație se doresc marile patimi iar în final *patima.* Cât se poate de uimitor: În era tehnologiei, teatrul rămâne un spațiu al accesului la metafizică. Din cauză că realitatea se întinde în fața ochilor noştri ca şi când ar fi fost părăsită de Dumnezeu, marcată de o nesfârşită penurie nu numai de ființare, ci chiar şi de simplă aparență non-trivială, nevoia aceasta se autonomizează, caută lumi diferite, atopii şi utopii în încifrări ale scenei, pentru a parcurge o autentică experiență a spiritualului.

MEDIILE

Teatru ± medii

Hegemonia mediilor?

Şi modernismul clasic a stat deja sub semnul unei dominaţii sporite a imaginilor (fotografie, film) pe de o parte, a criticii la adresa efectului paralizant al consumului de imagini iluzorii asupra complexităţii lingvistice, a imaginaţiei şi reflecţiei pe de altă parte. Dacă cumva imaginile scot din funcţiune înţelegerea, aşa cum, după bănuiala lui Thomas Mann, muzica ar şubrezi raţionalitatea? Nu vom recapitula aici lunga tradiţiei a criticii la adresa societăţii de consum şi a industriei culturale, de la capitolul de profil al "Dialecticii Iluminismului" până la critica situaţionistă a lui Guy Debord vizavi de "societatea spectacolului" şi până la Herbert Marcuse, la tezele lui Jean Baudrillard ori ale lui Paul Virilio. Că ea reuneşte gânditori care sunt consideraţi în mod curent a aparţine modernismului cu alţii ce ţin de postmodernism arată o dată în plus că "postmodernismul" nu trebuie înţeles ca o cezură istorică, ci pur şi simplu ca o privire modificată asupra modernismului, ca pe o nouă raportare la el. În civilizaţia multimedia "postmodenră", imaginea reprezintă un mediu excepţional de puternic, mai informativ decât muzica, mai repede consumat decât scrisul. În acelaşi timp, răspândirea globală a datelor electronice are drept urmare faptul că civilizaţia imaginilor ajunge fără niciun efort la mase şi, în felul acesta, dispune de puterea banilor mulţi, cuprinzând virtual întreaga "lume" – chiar dacă, faptic, lucru îndeobşte

trecut cu vederea, imensa majoritatea a omenirii nu este încă deloc atinsă de binefacerile civilizației electronice.

Imaginea de film iar apoi imaginea video şi-au câştigat puterea prin fascinația pe care au declanşat-o. Imaginile mişcate, mai întâi cele fotografice, apoi acelea electronice, acționează asupra imaginației – şi asupra imaginarului – incomparabil mai puternic decât corpul prezent în carne şi oase pe scenă. Oare nu devine acesta din urmă din ce în ce mai inutil, în linia acelor "immateriaux"? De maximă importanță pentru puterea simulării este un procedeu care se conturase deja în secolul XIX: privirea umane le este transferată aparaturilor. Vederea se emancipează de corp. O "percepție instrumentală" ştiințifică a existat dintotdeauna, bineînțeles. Dar, în procesul dezvoltării tehnice din secolele XIX şi XX, "realitatea percepției senzoriale", aflată până atunci în afara oricărei îndoieli – dacă nu din punct de vedere filosofic, atunci măcar din acela al vieții, al lumii – începe să devină o problemă, din cauză că tot mai multe domenii sunt acaparate de "realitatea percepției instrumentale"[284]. Pe toate instrumentele posibile, pe toate monitoarele şi ecranele sunt citite semne mai mult sau mai puțin abstracte. Aspecte esențiale ale realității se sustrag simțurilor corpului. "Imperiul percepției senzoriale se reduce până la dimensiunile unei minuscule nişe ecologice într-un uriaş spectru de unde mecanice şi electromagnetice."[285] Această "nişă ecologică" a percepției nemijlocite este însă acum şi domeniul unei intersubiectivități care aduce în joc intercorporalitatea, o relație a stării comune care alcătuieşte un alt "timp" *între* subiecți. În miezul comportamentului estetic, înainte de toate însă în acea idee de responsabilitate, aşadar în comportamentul etic ca şi în miezul afectivității în general, se găseşte situația cu neputință de ocolit a "prezenței" celuilalt. Această "prezență" nu se poate defini pur şi simplu prin faptul percepției senzoriale ca atare, dar este totuşi legată de ea, în măsura în care intră în joc posibila influență a celui care percepe asupra obiectului. Situația exercitării virtuale de influență are drept urmare faptul că procesul recepției şi emisiei de semne nu poate fi despărțit de implicarea subiectului care comunică în dorință, răspundere şi datorie.

Obiceiul de a consuma imagini electronice favorizează, dimpotrivă, tocmai această reducere a ideii de comunicare la modelul receptării şi

transmiterii de semnale dincolo de registrul răspunderii şi dorinţei. Dispozitivul telematic umple complet spaţiul mental cu "informaţie". Dacă moare un *user* la un alt capăt al lumii de cabluri din fibră de sticlă, pentru celălalt *user* situat într-un alt loc al reţelei, evenimentul acesta nu se deosebeşte cu nimic de o defecţiune în sistem ori de o pană de curent. Într-un astfel de context, subiectul uman este interpretat din principiu ca informaţie matematizată şi prin urmare, la ambele capete ale conexiunii, ca nimic altceva decât o prelungire – ea însăşi într-o oarecare măsură imperfectă şi sensibilă la defecţiuni – a dispozitivului electronic. Ca o variaţie la frumoasa frază a Gertrudei Stein "People come and go, party talk stays the same", aici se poate spune că "Users come and go, the world wide web stays the same". Această formă cu totul nouă de alienare se constituie în mod paradoxal tocmai prin fantasma familiarităţii, prin eroarea spontană cum că acela pe care poţi să-l accesezi şi să-l contactezi pe net ţi-ar fi apropiat şi accesibil. În comparaţie cu această falsă aparenţă a accesibilităţii, prezenţa celuilalt ca şi co-prezenţă face imediat ca şi depărtarea ireductibilă, situată la cea mai mare apropiere, a celuilalt, să se dovedească a fi *în esenţă inaccesibilitate,* iar aura lui – "apariţia unică a unei depărtări, oricât de aproape s-ar afla ea".

Caracter public, experienţă

Se spune: "Experienţele colective noi se fac în realitatea *mediilor*".[286] Receptarea datelor şi informaţiilor disponibile colectiv nu constituie însă o experienţă colectivă. Chiar şi dacă, strict tehnic, un colectiv de spectatori ar fi fost odată real (pe când încă erau legaţi cu toţii de un singur program de televiziune), e mult de când coexistenţa a zeci şi zeci de programe a pus capăt acestui fenomen. Dar experienţa colectivă nu se naşte absolut deloc printr-un simplu repertoriu de lucruri citabile colectiv, prin gesturi cunoscute colectiv, ci numai şi numai în conjuncţia de istorie colectivă şi individuală iar aceasta e legată la rândul ei de un *angajament,* în orice mod ar fi conceput acesta – un angajament care se "referă" la subiectul experienţei în realitatea lui de viaţă. Consumul, depozitarea şi transmiterea unor semnale cunoscute de recunoşatere, aşa cum sunt ele tranformate de medii în standard comportamental, se află extrem de de-

parte de asta. Cel mult comunicarea în grup pe internet pare la prima vedere să facă posibil aşa ceva. Aici se pot reuni grupuri de interese, oameni care fac schimb de experienţă. Numai că în cazul acesta e vorba în principiu de experienţe *private.* Astfel, în *newsgroup*-urile de pe internet se regăsesc oameni interesaţi de anumite teme, de pildă inşi afectaţi de accidente de circulaţie. Internet-ul este generalizarea subiectivului, nu un teritoriu al actelor de comunicare care să-l situeze pe subiect în câmpul luărilor de poziţie asumate şi responsabile. Putem aşadar să desemnăm cu încăpăţânare internetul drept mediu de comunicare în masă – după conţinut, este un mediu particular, care nu formează ca atare o experienţă colectivă. Posibilităţile de care dispune comportamentului estetic pentru a mijloci astfel de experienţe se pot situa prin urmare numai într-o derivaţie de la dispozitivul medial, nu în utilizarea lui.

La prima vedere, s-ar putea totuşi să se pară că viitorul, inclusiv acela al teatrului, ar sta în acumularea de tehnologii informatice, de circulaţie accelerată a imaginilor şi simulacrelor. Utilizarea unor medii auditive şi vizuale noi şi vechi, film, proiecţii, peisaje sonore, spaţii luminoase rafinate, sprijinită de tehnologii computerizate avansate a dus deja, până aici e corect, la un *high tech theatre* care extinde din ce în ce mai mult graniţele interpretării. De la spectacolele radicale de *performance art* până la marile teatre ale *esteblishment*-ului se constată utilizarea mediilor electronice. Asta face ca imaginea comună a teatrului de text să-şi piardă şi mai mult din valabilitatea ei normativă, şi să fie înlocuită printr-o practică inter- şi multimedială ce pare a nu avea frontiere. Există acum, unul lângă altul, un teatru al imaginii care, în tradiţia "operei de artă totale", implică toate registrele mediatice; concentrare pe mijloacele cele mai economicoase; ritm al percepţiei intensificat până la senzaţie de atacul prin surprindere, în stilul esteticii video; prezenţă simplă, întotdeauna aparent "înceată" prin comparaţie, a omului care respiră; în sfârşit, jocul cu experienţa conflictului între corpul prezent şi apariţia lui pe ecran, aparent imaterială, în cadrul uneia şi aceleiaşi montări.

Ar fi de verificat pentru teatrul *high tech* dacă în cadrul lui are loc într-adevăr fluidizarea, multpilu recognoscibilă, a frontierelor între virtualitate şi realitate sau dacă mai degrabă se creează dispoziţia de a reacţiona cu permanentă îndoială la *orice* percepţie. Ezitarea plină de

îndoieli a lui Hamlet (oare fantoma e o fantomă adevărată?) este poate antidotul la mijlocirea operată de medii, chiar dacă posibilitatea unui astfel de mod de percepție al îndoielii, a unei aşa-zicând postbrechtiene "estetici a îndoielii" este încă incertă. Acțiunea estetică poate totuşi să pornească de la o astfel de "situație suspendată" a îndoielii. Cealaltă posibilitate a teatrului mediatic constă bineînțeles în folosirea artistică a însăşi fascinației care porneşte de la efectele mediilor. Câteva exemple în acest sens sunt prezentate în capitolul de față. Fireşte, atracția noului este supusă unei uzuri rapide, atât în interiorul cât şi în afara teatrului. Dacă procesul estetizării extrage un lucru din contextul lui, scoțându-l astfel în evidență, atunci, din perspectiva teoriei informației, acesta trebuie să fie caracterizat de neverosimilitate. Semnalele declanşatoare de instinct sunt chiar în lumea animalelor astfel de stimuli care se disting prin neverosimilitate. În măsura în care societatea mediatică a transformat surpriza în normă, şocul în obişnuință, inventarea variantei în regulă, surpriza nu mai surprinde, neverosimilul devine verosimil, "eterna reîntoarcere a noului" (Walter Benjamin) duce la o stare de disponibilitate a percepției doar în aparență alertă, care în realitate poate să fie un fel de somnolență indiferentă.

A devenit un topos, în teoria teatrului de avangardă, că acesta ar analiza, reflecta şi deconstrui condițiile văzului şi auzului în societatea mediatică. Indiferent de temeinicia acestei constatări, există motive de îndoială dacă autoreferențialitatea lucrărilor teatrale este susținută înainte de toate de un astfel de patos al analizei, care îşi are totuşi locul mai degrabă în efortul teoretic. Pare mai realist faptul că aici se manifestă o estetică ce caută apropierea de percepția modificată artificial şi de tranziția fluidă spre ea. Ca să poată articula experiență, scena trebuie să semene cu lumea exterioară luată care funcționează ca reper. Ca reflex al percepției fragmentate a mediile pot fi considerate suprapunerea şi tot mereu recurenta *întrerupere* bruscă a scenelor şi momentelor acțiunii. Aşa cum, în viața cotidiană, datorită televiziunii şi videoului am învățat să ne descurcăm cu un minimum de continuitate şi să pendulăm tot mereu cu atenția încoace şi-ncolo, între un moment al acțiunii pe ecranul de televizor şi altul în realitatea de zi cu zi (sau de pe un alt program), tot aşa, în noul teatru, fie că e vorba de Wooster Group, Jan Lauwers,

t'Barre Land sau BAK-Truppen, actorii se mişcă fără efort între contacte (aparent) private şi joc, între diferitele trepte ale realităţii şi lumile de imagini. Atunci când obiectul mai este şi un text clasic bine construit dramaturgic din literatura dramatică (aşa cum le place celor de la Wooster Group: O'Neill, Wilder, Miller, Eliot, Cehov[287]), efectul schimbării de program sau asemănarea cu gestul de a butona şi de a zappa apare, prin contrast, cu atât mai pregnant.

"Interacţiune"

Ceea ce determină potenţialul exploziv al întrebării referitoare la relaţia dintre teatru şi medii *nu* este atât problema, "dramatizată" adeseori eronat, că posibilităţile aparent nemărginite ale redării, prezentării şi simultaneităţii unor realităţi prin tehnologii informaţionale mediatice, sprijinite pe mediul universal care e computerul, depăşesc cu mult posibilităţile de redare ale teatrului. Teatrul este deja *per se* o artă a *semnelor,* nu a imitaţiei. (Un copac care, pe scenă, pare autentic rămâne semnul unui copac iar nu o imitaţie de copac, în vreme ce, în film, un copac poate semnifica orice, dar este înainte de toate şi în primul rând ilustrare, redare fotografică a copacului.) Teatrul nu simulează, ci rămâne în mod evident realitate concretă a timpului, a spaţiului, a oamenilor care, în teatru, produc semne teatrale – iar acestea sunt întotdeauna semne ale semnelor[288]. În teatru, lumea obiectelor poartă numele de "recuzită": realitate iluzorie înseamnă aici: "doar strictul necesar", obiectele de care ai nevoie în joc. Dar ceea ce trebuie într-adevăr să neliniştească teatrul este trecerea (care deja se conturează) spre o *interacţiune* (momentan, încă primitivă tehnic şi în ceea ceea priveşte conţinutul), realizată cu mijloace tehnologice, între parteneri situaţi la distanţă unul de altul. Oare o astfel de interacţiune din ce în ce mai perfecţionată a domeniului artelor teatrale live, al căror principiu este *participarea,* îşi va revendica locul pentru totdeauna? Frank Popper spune: "În operele de *high-tech art,* relaţiile tehnice reciproce sunt epuizate la capacităţile lor maximale. Ele conţin, cel puţin în modul lor de apariţie, elemente de perfecţiune."[289] Şi: "Esenţa *high-tech*-ului poate fi prezentată însă şi prin încercările unor artişti de a-i implica pe spectatori în procesul creator."[290].

Opoziția, care nu se întâlneşte decât aici, între interacțiunea (mediatică) şi simpla participare nu este totuşi concludentă: şi în participarea teatrală se găseşte un moment interactiv; şi invers, "inter"-acțiunea cu totul lipsită de participare nu ar fi nimic altceva decât o formă mascată de utilizare solitară a unui instrument.[291] Prin comparație, în teatru, redarea – care fără îndoială că nu dispare decât rareori pe deplin – de fenomene pre-existente este din principiu acoperită de acel "datum" senzorial, aşadar de ceea ce este dat în şi prin însuşi momentul teatrului. Nu este o coincidență că, concomitent cu apariția şi răspândirea unei civilizații a mediatizării – simulare de realitate, interacțiune tehnologică – teatrul până atunci esențialmente "dramatic" se supune transformării structurale descrise în prezentul studiu. Dominanta dramei şi a iluzionării migrează în medii, în timp ce actualitatea performance-ului devine noua dominantă a teatrului. Se conturează faptul că imitarea esteticii mediilor, nu simularea, ci *realul şi reflexia* sunt acelea care reprezintă şansa teatrului postdramatic. Ca "maşinărie de imagini", posibilitatea lui specifică de a reda realitatea rămâne, în pofida tuturor evoluțiilor imaginabile, limitată radical. Dimpotrivă, ca "discurs", el realizează un proces de neînlocuit, care de altfel mai permite şi ignorarea şi depăşirea granițelor pe care le vădesc filmul şi mediile în sine. Nu există niciun mediu care nu ar putea fi integrat în procesele teatrale, contribuind la o practică artistică *de după* medii – "beyond television" (Ritsaert ten Cate).

"Teatralitate", teatru, moarte

În 1963, Roland Barthes scria în "Littérature et signification": "Ce este teatrul? Un fel de maşinărie cibernetică." Oricât de vizionar ar suna peste decenii această formulă, din cauză că pare să includă momentul esențial al recuplării, al interacțiunii – din ea se face auzită în acelaşi timp şi o limitare a acestui mod de a privi lucrurile: Barthes vedea teatrul – cu totul şi cu totul în sensul conjuncturii de atunci a gândirii semiologice – ca pe o maşinării de informații care produce semnificație, aceasta urmând a fi descifrată de către spectator într-un act cognitiv. Despre ce e vorba în teatru – aceasta este însă o structură comunicațională care nu are îşi are centrul în procesul recuplării informațiilor, ci într-un alt "mod

al intenției de a spune ceva", care include moartea. Informația se află în afara morții, dincolo de experiența timpului. Dimpotrivă, teatrul este, în măsura în care în el emițătorul şi receptorul îmbătrânesc împreună, un fel de "Intimation of Mortality" – în sensul observației lui Heiner Müller că "muribundul potențial" e cel care-i conferă teatrului caracterul său special. În tehnologia comunicării mediatice, subiectele sunt despărțite unul de altul prin hiatusul matematizării, astfel încât *apropierea şi depărtarea* devin *indiferente*. Prin faptul că, dimpotrivă, teatrul insistă asupra unui spațiu-timp comun al mortalității (şi constă din el), el formulează, ca act performativ, necesitatea de a intra în relații cu moartea, aşadar cu vitalitatea vieții. Ca să folosim în continuare termenii lui Müller, tema teatrului o constituie ororile şi plăcerile transformării, în timp ce pentru film, caracteristic e faptul că urmăreşte moartea în timp ce aceasta-şi îndeplineşte lucrarea. În esență, aspectul acesta al intervalului spațio-temporal comun al caracterului muritor, cu implicațiile lui de teoria comunicării şi etice, este acela care rezistă la urmă ca deosebire categorială între teatru şi medii.

Corpuri media şi corpuri techno

Atunci când artistul Stelarc (Stelios Arkadion) reflectează că corpul omenesc trebuie să se adapteze structurilor informaționale ale celor mai dezvoltate computere, el formulează perspectiva virtuală a discursului mediatic în general – şi care poate că este perspectiva unei mutații antropologice. De exemplu, Stelarc şi-a montat de antebraț o a treia mână care "este pusă în mişcare de contracțiile musculare, traduse electric, din jumătatea inferioară a corpului, inclusiv din picioare (Wesemann)." E vorba de o utopie: dezvoltarea corpului în anumite direcții, intenția ca, în viitor, să i se implanteze ochi artificiali sau cine ştie ce alte noi funcții imprevizibile. În spatele acestor fantasme ale tehnologiei se ascunde o problemă mai complexă şi mai neliniştitoare: întrebarea referitoare la identitate. Se află deja în lucru încercarea ca, prin intermediul computerului, senzațiile corporale proprii să fie transformate în informații, astfel încât o serie de stimuli, impulsuri, succesiuni de mişcări ale propriului corp să-i fie induse altuia (care, aşadar, ar acționa apoi la

"programarea" sa asemenea unei păpuşi umane). Interesantă este, în acest context, inducția artificială a percepțiilor kinestetice cu ajutorul cărora localizăm situarea în spațiu a diferitelor părți ale corpului propriu (în absența simțului kinestetic nu prea am fi în stare să ne strângem la un loc vârfurile degetelor de la mână). La coate, senzorii kinestetici sunt situați destul de superficial, astfel încât se poate întreprinde următorul experiment: Se stimulează aceşti senzori, în aşa fel încât probandul să aibă senzația că brațul i se întinde din cot, deşi nu e cazul. Dacă, în clipa asta, îl punem să se apuce de nas, el are senzația clară că, asemenea unui Pinocchio virtual, îşi lungeşte singur nasul.[292]

Dacă, prin intermediul computerului, pot fi transmise din afară impulsuri în propriul corp (fiecare fiind propria sa marionetă), atunci, la orizont se conturează şi faptul că, într-o bună zi, vor fi transmise şi impulsuri mentale altor persoane, direct. Aşa că nu pare deloc ciudat când oameni ca Marvin Minsky[293] se gândesc deja la posibilitatea "de a se introduce printr-un microcomputer date direct în creierul uman." O existență solipsistică generalizată de monade pare cu putință, dar pare posibil cu siguranță încă un pas pe drumul pe care "deosebirea între percepție şi imaginație (...) se diminuează şi mai mult, percepția e irealizată iar imaginația realizată."[294] Astfel de potențiale care nu mai sunt complet fanteziste semnalează situarea sub semnul întrebării a identității corpului – chestiune la care artele răspund prin expunerea corpului *tel quel* şi prin strategia apărării prin atac, anulând identitățile sexuale sau de cine ştie ce altă natură – şi încă mai repede chiar decât o face tehnologia. Pragul spre o epocă în care nicăieri nu se mai garantează ceva gen identitate corporală şi chiar mentală este trecut. Acum pot lua naştere nu numai fotografii hibride, dar şi universuri hibride de trăire, care nu mai pot fi atribuite decât unui amestec de organisme şi sisteme de gândire diferite conectate între ele.

Într-adevăr, în numeroase domenii, înlocuirea conceptelor tradiționale de formă prin algoritmuri puse la dispoziție de computere este practic foarte avansată. Merce Cunningham poate deja să coregrafieze pe monitor cu ajutorul unui program care, prin intermediul unor omuleți simbolici, reprezintă mişcări de dans[295]. William Forsythe şi alții experimentează cu sisteme interactive. De exemplu, dansatorii dirijează scena

cu ajutorul luminii computerizate, fiindcă mişcările dansului lor pun în mişcare sau opresc elemente de lumină sau muzicale. Ulrike Gabriel realizează un performance cu titlul "Breath", în care sunt proiectate în spaţiu echivalentele grafice ale respiraţiei unui saxofonist. Arnd Wesemann: "Muzicianul inspiră, poligoanele încă abstracte, pătratele, care devin figuri cu mai multe colţuri, îşi iau zborul şi dispar, spaţiul devine amplu. Se pare că acum saxofonistul stă în mijlocul propriului său plămân. El expiră, suflă. Acum, poligoanele cu forme schimbate se reped asupra lui în zbor..."[296] Peisajul optic care ia naştere astfel, în acelaşi timp artificial şi produs de organism, arată o relaţie reciprocă reală între corpul viu şi tehnica digitală, care poate fi considerată simptomatică pentru perspectivele teatrului postdramatic.

Maşinăria iluziilor

Se pune întrebarea dacă *mixed media,* multimedia, folosirea tehnicii video, în măsura în care acestea reprezintă tehnici de producere a iluziilor, marchează o cezură categorică în istoria teatrului sau dacă simultaneitatea ce devine astfel posibilă şi incertitudinile vizavi de statutul de realitate al celor reprezentate, respectiv create prin iluzie, reprezintă numai o nouă varietate a maşinăriilor iluziei pe care teatrul le-a cunoscut dintotdeauna. Judecând la rece, se poate constata că întotdeauna teatrul a fost şi tehnică şi tehnologie. El a fost un "mediu" în sensul unei tehnologii specifice a reprezentării, în care cea mai nouă tehnologie mediatică ar putea să nu reprezinte nimic altceva decât un nou capitol. În nici un caz teatrul nu a adus în prim-plan "omul" în mod naiv, făcând abstracţie de artele tehnice. De la antica *mechané* până la actualul *high tech theatre,* deliciul teatrului a însemnat întotdeauna şi deliciul unei mecanici, satisfacţia "funcţionării", a intervenţiei maşinal-precise. Dintotdeauna a fost vorba de o aparatură care simula realitate cu ajutorul nu doar al jocului actoricesc, ci şi al maşinăriei teatrale. Prin urmare, teatrul a absorbit imediat toate tehnicile şi tehnologiile noi, de la perspectivă până la internet. Utilizarea mediilor tehnice moderne: fotografie, proiecţii, suporturi pentru sunet, film în teatru, şi în legătură cu rafinate spaţii de lumină şi tehnică de scenă, a început imediat după

descoperirea acestora. Sunt celebre lucrările multimediale ale lui Erwin Piscator (în 1926 "Sturmflut", "Maree de furtună", în 1929 "Der Kaufmann von Berlin", "Negustătorul din Berlin"). Implicarea mediilor se întâlneşte pretutindeni şi în teatrul şi *performance*-ul anilor 60, de exemplu la Robert Rauschenberg (1966, la New York, "Nine Evenings..."), Joan Jonas, Ulrike Rosenbach şi alţii în anii 70. Heyme şi Vostell au realizat în 1979 la Köln un Hamlet cu mijloace electronice. Şi în ceea ce priveşte simularea, ar trebui să nu ne fixăm prea tare pe actualitate. Încă în 1966, Ernst Wendt nota, cu privire la estetica lui Godard, Heisenbüttel, Minks, că acestea cereau "să te laşi o dată pradă închipuirii că lumea reprodusă ar fi de fapt mai adevărată decât cea aşa-zis reală."[297] La montarea lui Karl Weber cu "Kaspar" al lui Handke (1973, premiera americană), au fost instalate 15 monitoare, astfel încât publicul să-l vadă pe Kaspar live, pe monitoarele tv şi în film, uneori şi cu decalaje temporale. S-a menţionat[298] faptul că Handke scria la "Kaspar" într-o perioadă în care a putut vedea acel "Frankenstein" făcut de "Living Theatre" în turneul întreprins în Europa: în ambele cazuri e vorba de o trăire "preverbală" a lumii şi, în acelaşi timp, de denunţarea unei realităţi în care corpul şi spiritul sunt stăpânite de tehnologii.

Teatrul a pus la dispoziţie de la bun început maşinării de scenă, trucul, magia luminii şi a culiselor, transformarea fermecată. Tot ceea ce noi astăzi numim decor, în secolul XVII se numea "machine". De la futurişti până la experimentele Bauhaus şi la scena lui Piscator, teatrul a fost mereu şi o mare maşinărie, care modifica corpul, îl înconjura cu efecte, îl deforma, transformându-l în "sculptură cinetică", pentru a descoperi la el posibilităţi ascunse (Oskar Schlemmer) sau, de la Servandoni până la Moholy-Nagy, teatru fără limbă ori actori umani. Maşinalul, în teatru, se referă şi la actori. Ei au fost în multe rânduri consideraţi ca statui vorbitoare, ca un fel de automate. Diderot a recunoscut paradoxul că actorul poate să producă impresia convingătoare de viaţă numai ca maşinărie rece. Tehnologia construirii de imagini în perspectivă sau a efectelor de lumină au jucat un mare rol în tradiţia teatrală. Încă din Baroc, eclerajul de teatru cu lumânări putea fi reglat pe mai multe trepte de intensitate, manevrând nişte umbrele în dreptul grupurilor de lumânări. Lumina cădea filtrată de o serie de materiale transparente şi producea atmosfere

complexe. Pentru secolul XIX, ar fi de numit apariția panoramei, a dioramei şi a altor forme timpurii ale "mass-medium-ului". Steven Oettermann denumeşte panorama o "maşină de imagini"[299] şi e greu de crezut că e o coincidență faptul că "inventatorul german al panoramei", Johann Adam Breysig, a fost un "versat pictor de teatru şi teoretician al perspectivei"[300]. Şi dintr-o serie de fenomene învecinate teatrului precum pictura de pancarte, sau din acel "Eidophusikon" inventat de omul de teatru Philippe Jacques de Loutherbourg, ca şi din iluminațiile artificiale festive de pe la 1800 se poate vedea că teatrul a fost întotdeauna foarte aproape de artele maşinii.[301]

Mediile în teatrul postdramatic

Pentru început, se cuvine să stabilim câteva deosebiri generale. Fie că mediile îşi găsesc o întrebuințare *ocazională,* dar care nu este fundamental definitorie pentru concepția teatrală (simpla folosire a mediilor); fie că ele slujesc drept *inspiration* pentru teatru, pentru estetica sau forma lui, fără ca tehnica mediatică să joace un mare rol în spectacolul propriu-zis; fie că ea este *constitutivă* pentru anumite forme de teatru (Corsetti, Wooster, Jesurun). În sfârşit, teatrul şi arta mediilor se pot întâlni sub formă de *instalații*. Relativ lipsită de interes este simpla folosire a unui mediu pentru o reprezentare în sine mai "fidelă", mai de efect sau mai clară. Fără îndoială că se obține un efect atunci când chipurile actorilor apar mărite prin intermediul unei imagini video, dar realitatea teatrală este definită prin procesul comunicării, care nu se schimbă fundamental prin simpla adiționare de mijloace. Abia acolo unde imaginea video intră într-o relație mai complexă cu realitatea corporală începe o estetică mediatică proprie a teatrului.

1. Folosirea mediilor

Teatrul Het Zuydelijk Toneel al lui Ivo van Hove filmează întâmplările de pe scena uriaşă a spectacolului "Caligula" după Camus (1995/96) şi în acelaşi timp le proiectează considerabil mărite. Ceva asemănător se petrece şi în "Faust" (1998), făcut de aceeaşi companie. În felul acesta

este implicată, în joc, tema apropierii şi depărtării publicului faţă de actor. Într-o lucrare mai nouă a companiei Het Zuydelijk Toneel, "Koppen", după filmul lui John Cassavetes "Faces", este tematizată întrebarea *apropierii şi depărtării* fără folosirea directă a tehnicii mediatice vizuale: publicul este aşezat pe paturi uriaşe (ca şi când s-ar pregăti să se aşeze comod în faţa televizorului de acasă). Actorii joacă în spaţiile dintre paturi, astfel încât ia naştere un fel de "montaj deschis", totodată o alternanţă concepută a fi "filmică", între *close up* şi scene desfăşurate la o distanţă mai mare. În locul alternanţei între cadrul general şi planurile apropiate, percepţia sare de colo-colo, într-un moment se află atât de aproape de actori, încât spectatorii aproape că-i pot atinge, în următorul trebuie să traverseze poate întreaga încăpere, fiindcă scena se derulează într-un alt colţ al halei. Aici, teatrul încearcă să intgreze percepţia specifică filmului şi televiziunii şi să provoace conştientizarea unei astfel de percepţii. – La o coregrafie a lui Hans van Manen, o dansatoare în teatru e filmată de un cameraman video pe scenă iar imaginea ei e proiectată simultan cu apariţia ei într-o proiecţie supradimensionată. Iau naştere tensiuni interesante între mişcare, încremenire şi paralelitate: atunci când, de exemplu, dansatoarea stă liniştită pe locul ei, dar cameramanul se mişcă repede în jurul ei, astfel încât pe marele ecran de pânză se vede o imagine foarte mişcată, neliniştită. La urmă, dansatoarea, urmărită de operator, iese dansând din teatru iar publicul se regăseşte dintr-odată parcă părăsit, faţă-n faţă cu scena goală, şi cu marea imagine video pe care dansatoare (deja transformându-se într-o imagine de amintire) poate fi urmărită afară, în foaier, apoi de-a lungul canalului. Aici e vorba de *urma* caracteristică a *prezenţei*. Ceea ce nu se mai observă la televizor, anume faptul că "în spatele" imaginii există o persoană reală (în măsura în care aceasta nu este deja virtuală), devine acum o evidenţă senzorială prin succesiunea de prezenţă reală şi urmă, prin faptul că momentele în care publicul şi dansatoarea au fost împreună sunt urmate de despărţirea ulterioară.

Numeroşi regizori utilizează mediile sporadic – aşa de pildă Peter Sellars, în montarea sa londoneză după "The Merchant of Venice" a lui Shakespeare –, fără ca lucrul acesta să fie definitoriu pentru stilul lor. Dar tocmai în cazul unui artist tratat drept "postmodern", se cuvine ca acesta

să se joace cu mediile. Dimensiunea politică a mediilor a devenit evidentă în montarea lui Sinai Peter cu "Arturo Ui" al lui Brecht la Haifa Theatre în 1997, un spectacol în care ororile terorismului, aşa cum s-au răspândit ele prin intermediul ecranelor de televiziune, au fost confruntate cu promisiunile de siguranţă rău vestitoare ale lui Arturo Ui. Un alt exemplu îl oferă unul dintre cele mai marcante proiecte teatrale ale ultimelor decenii, eposul teatral al lui Robert Lepage "The Seven Streams of the River Ota", la care a lucrat cu compania sa numită "Ex machina" din 1994 până în 1997. A luat naştere un fel de călătorie teatrală politico-istorică ce duce de la Hiroshima la New York, din Theresienstadt în Amsterdam, din perioada nazistă în vremea de acum, abordând teme politice şi memoria istorică în relaţiile dintre SUA, Japonia şi Germania. După modelul unui caleidoscop, sunt alternate în permanenţă stiluri de reprezentare şi, înainte de toate, medii diferite cu intenţia, după cum spune chiar Lepage, "de a face un teatru care funcţionează după regulile visului".[302] Teatru de cameră realist, Bunraku şi Kabuki, estetică cinematografică hollywoodiană şi joc de umbre: un generos spaţiu de joc de la videoclip până la teatrul tradiţional, concomitent cu folosirea şi a unor principii ale naraţiunii filmice, face ca mediile să devină o fantezie istorică şi onirică. Iată ce explică Lepage într-un interviu: "Am fost uluit să văd cum lumea filmului a dus mai departe dramaturgia teatrului, cum scenarii bune erau subîmpărţite în cinci acte şi se putea simţi într-adevăr cum lumea filmului pare a fi învăţat sau să fi dus mai departe tradiţia construcţiei dramatice la Shakespeare şi la greci şi aşa mai departe. Eu însă cred că în teatru, în teatrul nord-american, dramaturgii şi structurile dramatice au fost influenţate decisiv de televiziune şi de actoria de televiziune."[303]

2. Mediile ca sursă de inspiraţie

Există forme de teatru care nu se caracterizează în primul rând prin implicarea tehnologiei mediatice, ci prin acea *inspiration* venind din estetica mediilor şi recognoscibilă în estetica montării. Din ea fac parte schimbarea razantă a imaginilor, ritmul conversaţiei ca schimb de formule standard, conştiinţa gagului gen *tv-comedies,* aluzii la divertis-

mentul trivial al televiziunii, la staruri de film şi televiziune, la viaţa cotidiană a diverselor branşe ale divertismentului şi a celor ce le conduc, citate din cultura pop, din filmele de divertisment şi teme incitante din viaţa publică a mediilor. În aceste forme, dominantă e de cele mai multe ori o ruptură parodică şi ironică, uneori şi numai simpla adaptare la temele din media. Aceste încercări sunt postdramatice prin faptul că motivele, gagurile sau numele citate nu sunt plasate în cadrele unei dramaturgii narative coerente, ci sunt folosite ca fraze ale unui ritm, ca elemente ale unui colaj scenic de imagini. René Pollesch, în "Un congres al ventrilocilor face harakiri" şi "Splatterboulevard", 1992, a arătat cum ia naştere un text cu totul lipsit de dramă, din poante dialogale pe bandă rulantă, modelul constituindu-l aşa-numita *screw ball comedy* şi sitcom-ul. O savantă lipsă de gust, rotirea permanentă într-o stare de veselie dezolată şi folosirea parodică a mediilor produc aici o atmosferă foarte aparte de *pop-theatre.*

În primăvara anului 1996 a putut fi văzut, ca producţie a TAT Frankfurt, spectacolul de performance al lui Stefan Pucher "Aproape de tot", care a fost elaborat împreună cu compania engleză Gob Squat. Aici, repertoriul mediatic care determină vorbirea, gestica şi *pattern*-urile emoţionale din viaţa cotidiană a fost expus cu mijloace teatrale. O mare parte din performance a constat din autoreprezentări ale interpreţilor, autoprezentări în economia cărora contribuţia componentelor biografice "reale" a fost greu de determinat. Şi aici: preluare parodică a unor atitudini şi gesturi determinate mediatic în forma adresării directe şi a autoreprezentării aparent personale. Prin stilul neglijent, prin fracturile dintre numerele propriu-zise şi, astfel, prin dispunerea publicului în mai multe grupuri în jurul scenei, ceea ce făcea posibil ca actorii să li se adreseze unor grupuri mai mici de spectatori, în sfârşit, printr-un *dj* operând în mijlocul încăperii, toată atmosfera ducea cu gândul la ideea de *party* şi aceea de discotecă. Trecând dincolo de oglindirea atmosferei de resemnare la nivel de generaţie, scenele au făcut perceptibile într-o manieră foarte "apropiată" tristeţea subterană din gesturile *cool,* senzaţia golului care ia naştere atunci când sinele nu mai poate renunţa decât cu greu la folosirea atitudinilor mediatice. Aici, *eu*-l "autentic" nu mai poate să se desprindă de discursul impregnat de cotidianul mediatic şi de

măştile comportamentale uzuale – nici căutând un plus de intensitate printr-o identificare radicală cu lumea mărfurilor şi a mediilor şi cu ofertele ei de deturnare (de la droguri până la cinematorgraf), nici prin încercarea de delimitare conştientă de aceasta. În comic şi în tristeţe, el este legat la bine şi la rău de maşinăria de sunet şi de imagine a lumii pop şi a lumii mediilor. În astfel de lucrări teatrale, care ştiu să declanşeze poezia prin tempo şi caracterul lor laconic, prin ritmul pop şi prin acela al clipului ori prin *zapp*are, avem de-a face cu un demers impregnat de tristeţe, care scrie mai departe istoria unei atitudini "postmoderne" de repudiere şi de agresiune, recurgând chiar la oferta formală a noilor medii.

A fost subliniată pe bună dreptate drept o caracteristică a evoluţiei "postmoderne" a artei tendinţa de a transmite realitatea din ce în ce mai mult prin scheme interconectate, prin atitudini şi modele de reprezentare prefabricate în medii, care aproape că nu mai fac altceva decât să se citeze reciproc şi să se evoce una pe alta prin joc. "Imaginile care determină conştiinţa umană sunt ordonate după principiile unei dramaturgii a spectacolului, adică în stilul unor vignete încărcate emoţional, sentimental şi vizual şi al căror conţinut *conştient,* vag, aproape interşanjabil, învăluie dimensiunea ideologică a unor astfel de vignete", observă Schulte-Sasse.[304] Un astfel de joc deschide noi forme de structurare, dar aduce cu sine – având în vedere trivialitatea distrugătoare a celor mai multe dintre "imaginile" care circulă astfel – şi deja menţionata dependenţă îngrijorătoare. Se ajunge la o *îngustare* a repertoriului de teme şi de imagini provocată în chip paradoxal tocmai de bogăţia de posibilităţi accesibile după bunul plac. Tot ce nu este de ultimă oră se scufundă îndată la loc. (Şi cu toate astea, există o asemănare disperată între ceea ce s-a învechit acum trei zile şi ceea ce s-a învechit alaltăieri şi ceea ce a expirat abia ieri.) Dacă însă numai lucrurile cele mai noi, de azi dimineaţă, mai au şanse să găsească înţelegere ori să funcţioneze ca elemente de recunoşatere, atunci se pune întrebarea când anume dispariţia tuturor intervalelor de referinţă întinse pe o perioadă mai lungă are să paralizeze orice expresie care se va referi la istorie, la epoci situate mai departe în timp, ori chiar la istoria speciei umane. Aveam senzaţia, în acest punct, că ni se aduce aminte de o problemă tehnică, anume că

multe înregistrări pe calculator devin ilizibile din cauza progresului tehnologiei, din cauză că nu mai există unelte cu care să mai poată fi citite dischetele şi programele devenite antichităţi chiar şi numai după o perioadă scurtă de timp. Dacă orice expresie care vrea să câştige oarece profunzime este nevoită să se refere la intervale de timp de dincolo de propria viaţă, atunci, accelerarea modelor şi a câmpurilor de referinţă constituie o cotitură crucială: la un moment dat, schimbările se petrec cu atâta repeziciune, că numai în grupuri minuscule mai poate să existe un depozit de cunoaştere apriorică accesibilă colectiv. În sensul acesta, dependenţa de medii ameninţă şi acel teatru al muţeniei elocvente care, în interesul propriei capacităţi de comunicare, internalizează estetica mediilor şi o aplică la punerea în scenă a dramelor şi se supune cu bună ştiinţă unei dramaturgii *à la minute,* care abia dacă mai vrea să construiască conexiuni mai mari de personaje, povetiri sau teme. Teatrul, însă, am părea îndreptăţiţi să presupunem, îşi materializează doar în alternanţa dintre "situaţie" şi medii una dintre şansele sale de structurare (Gestaltung), nicidecum prin adaptare. Dispozitivul postdramatic oferă o serie de posibilităţi ca, prin procedee precum colajul şi montajul, să se menţină o distanţă ironică faţă de omniprezentul *news*- and *storytelling,* chiar dacă, procedând astfel, se foloseşte de procedee mediatice.

3. Mediile, constitutiv

În timp ce, în vremuri mai vechi, imaginile cinematografice documentau realitate, imaginea video tipică din teatrul postdramatic nu trimite în primul rând la exteriorul teatrului, ci se învârteşte în el. Szondi a arătat că, la Piscator, documentele – pe atunci, mai cu seamă fotografice şi cinematografice – se aflau până la urmă în slujba unei instanţe totalizatoare a povestitorului epic şi că un decor al lui Piscator prezentând profilul monumental supradimensionat al acestuia, poate să stea drept emblemă a aceleiaşi tendinţe epice a anilor 20: supradimensionarea grandioasă a eu-lui epic, care se reprezenta fără ocolişuri pe sine ca instanţă ordonatoare, situată faţă în faţă cu publicul. Lucrul acesta nu ar mai fi cu putinţă astăzi decât cu greu, fiindcă niciun super-povestitor de felul acesta nu ar mai beneficia de credibilitate politică şi pentru că ima-

ginile mediatice multiplicate, produse de colective artistico-tehnice, au depăşit structural ideea unui autor individual care să răspundă de toate. Ca mijloc de autoreflexie problematizantă, în teatrul "post-epic" al celor de la Wooster Group, imaginile electronice se referă direct la realitatea vieţii şi/sau a procesului teatral al *actorilor;* şi ele citează material vizual – în "The Hairy Ape", de exemplu, un meci de box în care un alb luptă împotriva unui negru – ca extensie *mentală* a scenei, nu ca document. De aceea e logic ca tehnica video să vădească tendinţa de a fi folosită pentru co-prezenţa imaginii video şi a actorului viu, de a funcţiona cât se poate de general, ca *autoreferenţialitate* intermediată tehnic a teatrului.

Aceasta reprezintă un moment central în evoluţia trupei de teatru născute în 1975 din compania "Performance Group" a lui Schechner şi al cărei nume vine de la acela al străzii new yorkeze Wooster, unde îşi are sediul. Teatrul îşi aduce în faţa publicului posibilităţile tehnice, demontate în elementele componente. Maşinăria teatrală devine vizibilă. Funcţionarea tehnică a spectacolului este expusă deschis: cabluri, aparatură, instrumente – toate astea nu mai sunt ascunse sau acoperite din lumini, ci sunt integrate în joc, asemenea elementelor de recuzită, aproape ca nişte actori. Adeseori, actorii imită ifosele moderatorilor de televiziune. În "Brace up", după "Trei surori" de Cehov, o povestitoare (Kate Valk) conduce publicul prin reprezentaţie, dar rosteşte şi texte ale unor personaje pe care, în momentul respectiv, nu le interpretează niciun alt actor, prezintă actori (de pildă, pe foarte bătrâna Beatrice Roth, care o joacă pe cea mai tânără dintre cele trei surori) şi dă indicaţii scenice. În timpul reprezentaţiei pot lua naştere dezbateri, de pildă dacă să se sară peste un anumit pasaj sau nu, pe scurt: ceea ce este prezentat pe scenă reprezintă un produs intermediar între repetiţie şi spectacol, face ca *producţia* teatrului să devină vizibilă şi se adresează tot mereu publicului, aşa cum se întâmplă la televizor. Semnificativă e utilizarea aparaturii video pentru a integra actorii absenţi, după motto-ul: Michael Kirby nu a putut veni în seara asta, dar vi-l prezentăm pe video; o actriţă este prea bătrână ca să mai participe la turneu, dar v-o arătăm pe video. Astfel, în treacăt, sunt aduse la lumină iluzionările teatrului, obişnuita dar, în fond, atât de uluitoarea, totuşi, egalitate în rang dintre prezenţa

video şi prezența live. Oare nu e deja mult de când cotidianul percepției este alcătuit exact aşa cum apare şi uimeşte el în teatru?

4. Teatralizarea mediilor

Cu ajutorul unor camere aflate la vedere, mişcările actorilor şi cuvintele lor sunt înregistrate şi redate tot mereu pe monitoare, iar şi iar, în paralel – adeseori însă alienate, încetinite sau accelerate, încremenite ca "freeze", combinate cu material înregistrat anterior. În felul acesta poate lua naştere, la spectator, incertitudinea: care dintre imagini sunt "reale" (extrase din spectacolul pe care tocmai îl urmăreşte) şi care nu. Ceea ce se întâmplă aici e o exacerbare şi o deconstrucție de mai multe ori fracturată a teatrului: pe de o parte – şi asta este lectura cea mai la îndemână – el dizolvă teatrul "viu", îl expune ca iluzie, ca efect al unei maşinării tehnice de efecte. Pe de altă parte, din atmosfera de lucru vioaie şi vitală se simte şi o tendință opusă: este *teatralizată* tehnologia *mediilor*. Caracterul mecanic, reproducerea şi reproductibilitatea se transformă în material de joc şi trebuie să slujească din răsputeri prezenței teatrului, jocului, vieții. Un capitol aparte este, în acest context, *utilizarea microfonului* în teatru: în mod ciudat, el accentuează în acelaşi timp prezența autentică şi subminarea ei tehnologică. Microfoanele sunt folosite în maniera cântăreților rock, a unui *showmaster* ori a jurnaliştilor la interviuri. Dacă microfonul e vizibil, atunci se subliniază faptul că lucrurile nu se întâmplă într-un spațiu al ficțiunii, ci se vorbeşte în acelaşi timp *cu publicul* (acesta trebuie să poată auzi totul bine), în timp ce sunetul vine prin boxe. Pentru muzica pop, obişnuită să folosească *play-back*-ul în cursul căruia, în momentul filmării ori chiar al concertului real, nu se cântă live, asta este o temă delicată: ce anume e "veritabil" în apariția unui cântăreț pop, dacă spectacolul lui e de mult un amestec de nedescâlcit de efecte reale şi simulate? De ce ar trebui ca vocea individuală să se mai bucure de un statut privilegiat (inclusiv financiar) şi să sune aşa cum este ea în "realitate" – în fond, de ce ar mai trebui ea să sune live?

În teatru, acest efect mediatic este între timp structural: alternanța accentuată şi conştientă dintre vocea naturală şi cea amplificată, poziția actorului ca *entertainer* care se adresează direct publicului, ca în ficțiu-

nile colective ale concertelor rock, vizibilitatea deschisă a tehnicii fac cât se poate de evident faptul că aici are loc un joc conştient cu "prezența": cu extinderea ei artificială, cu modificarea şi alterarea ei. În asta constă diferența calitativă față de show: ca procedeu conştient şi efectuat în aşa fel încât să fie conştientizat de public, mediaticul nu rămâne simplă producție de efect şi afect, ci trimite la o instanță organizatoare, şi anume compania de teatru care intră într-un dialog virtual cu conştiința spectatorului, dialog care – în pofida tuturor stratificărilor temporale ale prezenței şi absenței – se desfăşoară în prezentului intervalului de timp al teatrului. În cele mai bune momente ale lor, cei de la Wooster Group ajung în felul acesta la legătura (şi la o imposibilitate de diferențiere) între frontalitatea provocatoare față de public şi un grad de închidere nu mai puțin provocatoare, de-a dreptul autistă, în aparatura tehnică specifică mediilor.

5. Scena italiană

Începând din anii 70, scena italiană a făcut dovada celui mai puternic interes față de varietățile teatrului *high tech*. Ar fi de numit, printre altele, compania "Magazzini Criminali", numită mai înainte "Il Carrozzone", mai târziu doar "Maggazzini"; lucrările timpurii ale celor de la Societas Raffaello Sanzio ("Romulu e Remo" ş. a.); "Falso Movimento" (sub Mario Martone), care a fost puternic influențată de Pasolini şi la care până şi numele – un omagiu adus filmului " Falsă mişcare" de Wim Wenders după Peter Handke – arată interesul "intermedial" care se face simțit şi în titluri precum "Theatre Functions Critical" (aluzie la "2001" al lui Stanley Kubrick) şi într-o lucrare teatrală despre "Taxi Driver" al lui Martin Scorsese. La modul general se poate spune că mişcarea italiană – s-a vorbit acolo de post-avangardă, "Transavanguardia" şi "nuova spettacolarita", ceea ce pare să corespundă tendinței spre tablou, analizate mai sus – a fost deosebit de puternic influențată de film şi a generat o neobişnuit de intensă muncă de cercetare şi dezvoltare în sectorul video. În cele mai bune dintre lucrările acestei direcții, mediaticul nu este folosit numai la producerea unor efecte spectaculoase, ci face legătura cu acțiunea scenică propriu-zisă în aşa fel, încât iau naştere *noi*

varietăți de dramaturgie vizuală. Se lucrează cu monitoare video şi camere care sunt mişcate la rândul lor; cu ecrane care deschid tot mereu ferestre spre alte încăperi, cu procedee rafinate prin care actorii par să pătrundă în şi să iasă din spații video, ca şi când materialitatea corpului nu ar avea nicio importanță. Spațiul nu mai este îndatorat perspectivei şi despărțirii interiorului de exterior, el devine un spațiu "virtual" sau spiritual în care, odată cu coordonatele spațiale, încep să se şteargă şi cele temporale. Procedeul "Chroma Key", cu ajutorul căruia sunt proiectate imagini şi machete, face ca spațiul tridimensional să devină din ce în ce mai ireal. Estetica filmului şi a videoclipului este integrată în aceea a scenei. Giorgio Barberio Corsetti şi Studio Azzuro au făcut furori în anii 80 şi 90 cu o serie de lucrări în care coregrafiile acrobatice şi combinația şi conectarea camerelor, a părților mobile ale scenei şi a monitoarelor generează o suspendare a spațiului euclidian. La jumătatea anilor 70, Corsetti înființase compania "La Gaia Scienza", pe care a dizolvat-o mai târziu ca să înființeze "Compagnia Teatrale di Giorgio Barberio Corsetti". A luat naştere o colaborare cu Studio Azzuro, care se specializase în folosirea mijloacelor audiovizuale – de la fotografie până la film şi video. În teatrul mediatic al lui Corsetti, siluetele umane par să se plimbe în cap, corpurile lor segmentate par să se târască prin mai multe monitoare amplasate la rând, fiecare monitor arătând numai un segment al corpului. Un timp, actorii evoluează sincron cu imaginea lor filmată prezentată în paralel, pentru ca apoi, brusc, să "cadă afară din film"; plasate pe lungi bascule, obiecte, monitoare şi actori par să evolueze împotriva legilor gravitației. În comentariile critice dedicate acestor lucrări, întâlnim destul de des cuvinte-cheie precum lirism şi structură muzicală (în locul aceleia dramatic-narative). Cu ajutorul tehnologiei, iau naştere aici noi posibilități scenice de prelucrare a textelor. În lucrările după Kafka ale lui Corsetti, această abordare pe frontiera dintre teatru, film şi artă mediatică deschide un nou tip de reflexii scenice ale identității.

6. Prezență virtuală

Teatrul poate să producă spații virtuale şi cu propriile sale mijloace, aşa de pildă în lucrările Helenei Waldmann, care a atras atenția în anii 90 printr-o serie de ingenioase "dispuneri vizuale". La performance-ul "Wodka konkav", publicul este aşezat în fața unui perete. Deasupra, mai multe oglinzi mari, curbate concav. Când începe spectacolul, sus în oglinzi apar, multiplicate, parțial deformate, fără a putea fi văzute direct, fizic, nişte corpuri care dansează. În multipla oglindire indiderctă, ele par atât de asemănătoare între ele, încât, multă vreme, spectatorii – iar unii dintre ei, până la final – nu sunt siguri dacă e vorba de un singur corp, dublat cumva prin jocul oglinzilor, sau de două ori mai multe corpuri. Deoarece în plus nu se zăresc decât imaginile oglindite de sus, oblic, ale corpurilor implicate în dansul care e evident că se desfăşoară în spatele peretelui, pe lângă oglindirea multiplă se mai ajunge şi la bizare scurtări, fragmentări, deformări optice, care în afară de asta se combină cu volume de lumină fără formă, de sugestie psichodelică. În timpul acestui spectacol care sustrage vederii corpul viu, în timp ce totodată tematizează privirea asupra corpului, din difuzoare se aude, rostit de actorul Thomas Thieme, un text al autorului rus Venedikt Erofeev, în care e vorba aproape exclusiv despre vodkă şi beție. La sfârşit, atunci când cei doi dansatori – sunt într-adevăr doi şi sunt gemeni – vin la aplauze în fața peretului, nimic nu pare mai firesc – şi totuşi, ei au fost de față, prezenți, într-o manieră atât de multiplu fracturată, încât întrebarea despre reprezentare devine labirintică: În ce anume constă prezența? Ce anume i se oferă publicului, dacă nu o prezență care se anulează pe sine? Cam aşa par să stea lucrurile, dar ceea ce se poate constata şi trăi e mai degrabă asta: prezența nu este numai efectul percepției, ci al *dorinței* de a vedea. Privarea obligă la conştientizarea a ceea ce de fapt a şi fost percepția corpului "prezent": halucinație a unui alt corp, absent, *imago,* umplută în egală măsură de dorință şi rivalitate şi deschisă astfel tuturor varietăților de conflicte mortale şi promisiuni de fericire ale erosului. Şi se arată ce anume mai este în acelaşi timp percepția corpului prezent: nu percepție a unei prezențe, ci *conştiință* a unei prezențe – în fond, nici doritoare, în final, nici capabilă de confirmare

senzorială. E lesne de înțeles că, mai mult chiar decât montările clasice, un astfel de teatru se refuză redării prin film sau televiziune. Nu din cauza frumuseții prezentului viu, ci din cauză că, în imagine, sunt nivelate tocmai straturile şi clivajele dintre prezența fizică, imaginară şi mentală care sunt decisive aici.

7. Jesurun, încă o dată

Un perete care să obtureze vederea a jucat un rol principal şi la John Jesurun în "Everything that rises must converge" (1989/90). Un perete, alb pe o parte, negru pe cealaltă, împărțea în două jumătăți suprafața de joc pătrată. Publicul şedea pe cele două laturi aflate față în față. Deasupra peretelui despărțitor se aflau, îndreptate spre fiecare dintre cele două laturi, câte 5 monitoare. Decorul, în ambele părți, consta numai din câte o masă mare şi una mică, fixate de perete, scaune de birou şi, în fiecare suprafață de joc, câte o cameră de filmat. Camerele filmau fragmente din acea parte a spațiului de joc pe care spectatorii nu o puteau vedea din cauza peretelui. În felul acesta, publicul urmărea simultan o parte a jocului în mod direct, cealaltă doar mediat, prin intermediul redării video. Ce se întâmplă de fapt? Cele două suprafețe despărțite, fiecare dintre ele putând fi văzută direct numai de publicul "ei", se dovedesc a fi, în textele rostite amețitor de repede ale actorilor, două tabere, imperii sau țări. Aici s-ar părea că există un rege, dincolo o regină. Un traducător s-a pierdut şi este căutat: apare tema comunicării şi a dificultății ei. Dar toate astea rămân la nivel de sugestie, de fragment, de posibil început al unui *story*. Nu povestea constituie elementul cel mai important, ci mai degrabă jcoul cu percepția, care te face să-ți dai seama concret cum se lipeşte fascinația de imaginea de pe monitor, aşadar de ceea ce nu vezi "cu adevărat", de urma video a ceea ce se întâmplă, nevăzut, de cealaltă parte a peretelui. Privirea, nu ai cum să nu observi asta în mod conştient, caută imaginile. E nevoie de intenție ca să cauți tot mereu drumul până la mult mai puțin fascinanta percepție directă a oamenilor de care privirea se loveşte şi din care sare înapoi spre imagine. O experiență aparte se instalează. Cel care se uită îşi observă procesul propriei observări, în vreme ce în fața lui o imagine video concurează cu prezența vie a unui actor.

Acest stil de joc creează şi pentru actori o situaţie aparte: aceştia vorbesc cu ei "înşişi" ca imagine video, ei trebuie să interacţioneze precis cu aceasta, trebuie, numai prin intermediul tehnicii video, să construiască un "contact" cu partenerul de joc. În alte lucrări ale lui Jesurun, ei se găsesc între imagini supradimensionate, care par ca nişte instanţe de control (ca în "Deep Sleep", unde erau montate ecrane uriaşe la cele două capete ale unei scene mai degrabă lungi). Sau sunt complet despărţiţi fizic de de public, ca în "Blue Heat". Aici, actorii joacă în încăperi lăturalnice, care nu sunt deloc accesibile publicului, situate lateral în spatele scenei care rămâne goală. Aici, teatrul pare să-şi nege specificul prin faptul că se transformă într-o situaţie cu totul şi cu totul mediatică, fără contact vizual direct între actori şi public. Dar explorarea realităţii mentale a percepţiei reciproce rămâne posibilă şi aici, pentru că absenţa contactului vizual direct este contrabalansată de certitudinea că toţi cei aflaţi în teatrul acesta pot virtualmente să ajungă unii la alţii. (Un răspuns la întrebarea referitoare la un teatru în care contactele prin internet devin o componentă ori poate chiar dominante ni-l va aduce doar viitorul.)

Interconectări

Astăzi, teatrul cu elemente mediatice poate fi înţeles şi ca un teren de antrenament, în care indivizii exersează cum să-şi afirme o siguranţă, o rezistenţă personală şi o conştiinţă de sine având în vedere interacţiunea lor cu structurile tehnologice şi dependenţa lor de acestea. Un efect secundar al unui astfel de teatru mediatic e că spectatorii devin conştienţi de situaţia actorilor reali (mai mult decât de personajele interpretate de ei) şi, într-o anumită măsură, se şi aliază de fiecare dată cu ei, "partenerii" vii ai publicului, împotriva puterii imaginilor mediatice. Este vorba de puterea de fascinaţie a imaginilor. Ceea ce fascinează este *estetica interconectării.* Sunete, acţiuni, imagini sunt cuplate electronic, în conexiuni, cuplări şi decuplări, astfel încât, în locul corpurilor de oameni individuate într-un mediu tehnologic, apare un "agencement" (Deleuze) serial şi care poate fi recodificat cu viteza fulgerului, o conectare de elemente eterogene (imagini corporale – *sound* – imagine

video – vorbire – rețele de lumini – cameră de filmat – microfoane – monitoare – maşini...) care ar putea apărea drept mimesis a realității complet electronizate.

"Teatrul kinematografic" al lui Jesurun este exemplar pentru noul teatru cu medii. El pare să aducă dovada pentru ceea ce Münsterberg denumea în 1916 "psihotehnică". Subiectivitatea şi tehnologia devin inseparabile. Posibilitatea, din ce în ce mai puțin îndepărtată, a "interconectării" directe tehnologic între film sau stimulii imagistici şi sistemul nervos central a devenit o temă preferată a discursului mediatic. Aici se ascunde o teză esențială: "Psihotehnica interconectează psihologia şi tehnica mediatică, cu condiția ca fiecare aparat psihic să fie totodată şi unul tehnic şi vice-versa."[305] Nu încape nicio îndoială că multe dintre mecanismele percepției, începând cu atenția, îşi au "corelatul" lor "tehnic"[306] şi că lucrurile stau aşa numai din cauză că organele corporale ascund ele însele ceva oarecum "ne-natural", tehnic. Cu toate acestea, rămâne deschisă întrebarea referitoare la o deosebire care dispare în discursul mediatic empatic. Dacă gesturile întreruperii reflexive, ale reflecției, ale "spiritului" vizavi de înscrierea neîntârziata a informațiilor sunt date de-o parte pentru că sunt învechite, perspicacitatea versată tehnologic amenință să se transforme în ideologie, în apoteoza funcționării oarbe. Altfel stau lucrurile în reflectarea estetică a noilor tehnologii. La început, şi în teatrul mediatic al lui Jesurun s-ar părea că nu mai e vorba decât de frecvențe, vibrații, conectări şi ritmuri temporale matematizate şi nu despre persoane care au o individualitate a lor. Dar această impresie e înşelătoare. Totodată, teatrul acesta păstrează amintirea modelelor narative tradiționale şi moderne. În fond, acesta este chiar motivul principal ascuns: în permanență se întreprinde încercarea de a povesti ceva. Dar ceea ce poate fi bănuit a constitui "drama", apare desfăcut în bucăți şi filtrat prin modele şi scheme triviale, prin poveşti *horror* şi polițiste, filme de divertisment, benzi desenate şi seriale de televiziune. În plină descompunere şi izolare cu aspect monologal al amețitoarelor "maşini de vorbit", ajunge să se simtă, dureros, o altă experiență: tristețe, izolare, amuțire. În această estetică, are loc un proces mimetic al logicii noilor medii, în sensul a ceea ce Adorno numeşte "mimesis al încremenirii şi al împietririi". Imaginile media sunt vehicole

ale răcelii, necesare articulării estetice – asemănare cu răceala, pentru a te putea îndepărta de ea.

8. Video-instalația

Domeniul acesta se cuvine pomenit pe scurt, în încheiere, deoarece, prin poziția lui de frontieră între teatru şi artele plastice, a căpătat o semnificație deosebită pentru "situația" teatrului. Se ştie bine că video-instalațiile sau instalațiile-*performance* ale unor Gary Hill sau Bill Viola se apropie de un proces teatral. Multe dintre aceste instalații sunt *interactive.* În cazul lor, nu avem de-a face cu jocurile şi jocuțele pe care le face posibile tehnologia. În 1961 şi 1962, Nam Jun Paik a conceput un concert pentru pian care trebuia să se desfăşoare simultan la New York şi Shanghai: într-un oraş mâna stângă, în celălalt mâna dreaptă.[307] În "Participation TV" I şi II, create de Nam Jun Paik în 1963/66, observatorul produce prin vocea sa, pe un monitor color, fel de fel de linii. Montat în pasajul comercial al unui oraş german, obiectul se bucură încă după mulți ani de o mare popularitate la oameni mari şi copii.[308] Ceea ce se numeşte "interactiv" este în mare destul de primitiv şi de un comic emoționant. Adulții, vedem aici, se pot bucura la fel ca nişte copii atunci când pun în mişcare sculpturi cinetice prin zgomotele pe care le produc corpul lor în mişcare, vocile şi paşii lor. Există însă exemple de reală profunzime şi complexitate de combinații teatru-video, care deschid noi spații de joc. În contextul acesta, ne gândim la instalații teatrale în care contactul direct lipseşte, e blocat sau deranjat (actorii se găsesc într-un spațiu inaccesibil publicului; ei nu sunt de recunoscut direct, ci numai într-un mod mijlocit sau fragmentar), ori la altele în care tehnologia mediatică este pusă în serviciul unei "înspăimântătoare" zone esențiale a teatrului, percepția corporale. Într-o nouă instalație produsă de Studio Azzuro cu titlul "Coro", sunt proiectate pe jos persoane dormind şi care încep să se mişte atunci când vizitatorul "calcă pe ele". Bill Viola îşi defineşte munca sa ca pe o serie de încercări de a ajunge la capacitatea de a vedea cu întregul corp, de a revoca scindarea ochiului şi se sprijină în acest sens pe vechi tradiții asiatice şi mistice.

Video-instalația se apropie de procesul teatral prin faptul că are înscrisă în ea temporalitatea. O "buclă" a instalației sale "Pneuma", de exemplu, durează o jumătate de oră. Observatorul are libertatea să stabilească după bunul său plac durata experienței spațiului, aşa cum vrea s-o facă el. Totodată, "opera" capătă un statut imaterial. Altfel decât o pictură ce poate visa noaptea, în liniştea şi siguranța muzeului, la următorul vizitator care să-i recunoască frumusețea, video-instalația nu are niciun "sens" imanent, nicio existență în afara aceleia din chiar momentul în care e văzută, niciun mesaj dincolo de întâlnire. În "The Sleepers" (1992) a lui Viola, pe jos, de cealaltă parte a unui număr de şapte vase transparente cu apă, sunt plasate tot atâtea monitoare . Pe ecranele lor se zăresc chipurile unor personaje care dorm. Observarea celor ce dorm cu o linişte asemănătoare celei a morților prin apă, îl incită pe observator să caute semne de viață pe chipurile acelora (semne care chiar apar din când în când). Tocmai dublarea barierei între oameni care stau şi oamenii văzuți (imaginea pe ecran, apa) trezeşte dorința de a trezi cumva imaginile la viață. Efectul acesta este amplificat de faptul că spațiul aflat altminteri în întuneric este luminat numai de reflectarea ciudată în apă a imaginilor de monitor. Capetele oamenilor care dorm reprezintă, asta e poanta, doar punctul de plecare pentru experiența pe care urmează s-o parcurgă observatorul. Ele nu sunt opere solidificate. Dimpotrivă, momentul vederii, moment al unei estetici a spaimei, este organizat în anumite condiții create artificial. Este vorba de experiența *celorlalți* – care dorm, se odihnesc, sunt morți, se află departe, foarte aproape – aşadar, a corpului, şi a observatorului în acest moment. Pot fi implicate şi sunetul, limba, zgomotul – la fel ca în "Stopping Mind" –, care apropie şi mai mult instalația video de teatru. Lucrările lui Viola confirmă teza că temele situației şi ritualului, care i se tot vâră pe gât teatrului postdramatic, sunt relevante şi în artele avansate ale imaginii. Când vorbeşte despre încercarea sa de a-i conferi artei o funcție, o ancorare în viață, el precizează totodată că asta nu urmează să se întâmple în sensul înfrumusețării sau al divertismentului, nici prin răspunsuri sau teze referitoare la probleme sociale. El se referă dimpotrivă la "o funcție în sensul originar al artei, în sensul unui ritual. Arta poate să-ți fie de folos, să te ajute să înveți ceva în viața ta, respectiv să aprofundezi."[309]

"Splayed Mind Out", realizată în 1998 la Mousonturm la Frankfurt într-o colaborare cu artistul video Gary Hill şi coregrafa Meg Stuart care trăieşte în Belgia, explorează posibilităţile confruntării între trăirea live şi imaginile video. Spatele gol al unei dansatoare, mărit enorm, apare ca imagine video supradimensionată pe un ecran de pânză în partea din spate a scenei. Pielea, intermediată prin imagine, devine o realitatea teatrală copleşitoare, este încasată în starea ei de degradare şi în caracterul ei efemer. Imaginea video nu glisează în informaţie, suprafaţa corpului, mişcată şi frământată de mâna dansatoarei, se transformă într-un peisaj corporal într-un prezent de neocolit. Gerald Sigmund scrie: "Punctul central de contact între dans şi ceea ce numim noile medii îl constituie şi aici imaginea corpului pentru care pielea umană, asemenea suprafeţei unui ecran, e folosită drept suprafaţă de proiecţie. În acest context, spaţiul preia rolul unui loc în cre se întâlnesc imaginile pe care oamenii şi le fac unul despre celălalt. Diferenţierea uzuală între real şi virtual este aici complet suspendată, imaginea rămâne imagine."[310] Legătura dintre video şi dans, conceput anume şi ca "videodans" în vederea reproducerii lui pe video, la fel ca şi multimediaticul teatru-dans ("Plan K" din Belgia) s-a putut dezvolta, transformându-se într-o varietate deosebit de atractivă a teatrului contemporan.

Gary Hill consideră că de fapt numai limba loveşte în lăuntrul nostru, ca o gheară, în vreme ce majoritatea imaginilor se izbesc de noi, dar sunt respinse, fiind la fel de superficiale ca şi impresiile pe care le ai când priveşti afară dintr-o maşină aflată în mers.[311] Limba nu joacă un rol direct în toate instalaţiile lui, dar pare să fie atotprezentă ca problemă. Pe Hill l-am putea situa, la fel ca şi pe Bill Viola, într-o estetică a neliniştitorului. "Nu sunt decât un zurbagiu care e complet scufundat în sine, un fel de spirit care se mişcă asemenea unui liliac prin pădure şi prin poarta unui han uriaş."[312] Ceea ce spune Hill aici despre o altă lucrare, "Site Recite", se potriveşte şi la "Tall Ships", o video-instalaţie interactivă, poate cea mai cunoscută dintre toate lucrările lui Hill. "Tall Ships" a fost descrisă ca un fel de "Haunted House", în care "se" bântuie: "Instalaţia este un spaţiu care seamănă cu o peşteră sau cu o subterană – foarte întunecat, astfel că, la intrare, e foarte uşor să te loveşti de cineva care se află deja înăuntru. Dintr-un loc ascuns vederii, pe pereţii laterali sunt

proiectate imaginile a douăsprezece persoane diferite, una dintre ele pe peretele din fund, de la capătul coridorului lung de aproximativ optsprezece metri. Dacă te aproii de o imagine şi te opreşti în faţa ei – de pildă, în faţa imaginii unei persoane aşezate undeva departe, în spate, aceasta reacţionează, se ridică, se deplasează spre tine, rămâne o vreme în faţa ta în picioare, în mărime naturală şi se uită cumva la tine. Dacă pleci sau dacă rămâi pe loc prea mult, atunci, persoana se întoarce, se duce înapoi la locul de unde a plecat, se aşează. Dacă ai plecat şi te hotărăşti să te întorci, persoana care pleca la locul ei se întoarce şi se apropie din nou, ca să se mai uite cumva la tine o vreme..."[313]

Cu ajutorul unor mijloace tehnice folosite ingenios (imaginile video sunt proiectate pe peretele întunecat printr-o lentilă, fără niciun fel de ramă, o anumită lipsă moale de şarf a imaginilor le sporeşte aspectul fantomatic), acest spaţiu reprezintă o lume a umbrelor. E greu să nu-l asociezi cu acei *revenants* care se întorc din împărăţia morţilor şi caută să intre-n contact cu cei vii. Noţiunea de operă este şi aici transformată în performanţă, şi anume în aşa fel încât totul există numai şi numai prin participarea observatorilor. La început, vizitatorul îşi pierde petru un moment coordonarea: nu i se oferă nici vreun "vizavi" definit cu claritate – imagine ori obiect, ca la cinema sau ca la un tablou – nici vreun spaţiu unitar al întâlnirii, aşa cum se-ntâmplă în teatru. Între real şi iluzoriu, ne găsim într-o peşteră cumva platoniciană, un drum al lui Orfeu, o lume a duhurilor sau a umbrelor. Cadrele, ramele se dizolvă – are loc o dez-rămare care face ca întâmplarea (sau absenţa acesteia), să rămână cu totul şi cu totul la latitudinea percepţiei observatorului – percepţie care abia ea stabileşte realitatea procesului într-un interval de timp. Acţiunea percepţiei devine o componentă a "operei". Existenţa imaginilor create de fantezie câştigă în pondere, în vreme ce aceea a vizitatorilor percepuţi ca umbre, schematic, pierde din consistenţă. Asemănarea care se produce în acest fel între umbre şi corpurile reale face ca, în mediul mediilor, această instalaţie ca imperiu al trecerii între planurile realităţii să devină o metaforă a lumii de umbre reale a teatrului. Căci ceea ce iese în evidenţă în lucrări de felul acesta este întrebarea referitoare la sinele propriu prin faptul de *a fi zărit.* Să fii văzut este un act care participă la constituirea acelui domeniu al co-prezenţei ce alcătuieşte nucleul teatrului.

Aşa cum, într-un alt mod, suprafeţele uriaşe ale tablourilor unui Barnett Newmann acţionează asemenea unei video-instalaţii reuşite ca *întrebare* adresată observatorului (spectatorului) cu privire la prezenţa lui aici, la relaţia sa cu celălalt, la modalitatea lui de "comunicare".

În lucrările video ale lui Gary Hill, conştiinţa propriului mod de percepţie se produce printr-o "îngreunare a vederii"[314], care provoacă activitatea sporită a vederii. În totală contradicţie cu ceea ce s-a şi observat a fi tendinţa iconoclastă a imaginilor obişnuite, iluzioniste, ale simulării[315], iconicul e lăsat să-şi păstreze dreptul său legitim. În timp ce simularea distruge iconicul însuşi, conducând, transparent, de-a dreptul la reprezentatul ei, imaginea, aici, îşi afirmă autonomia ca partener de joc al privirii care vede. Numai că e vorba de privirea cu întreg corpul. În instalaţie se naşte o scenă proprie pentru vizitatorul care ia cunoştinţă de spaţiul plastic prin corpul său, se află în mijlocul acestuia. Asta corespunde fenomenului deja analizat al spaţiului teatral integrat. Hans Belting explică faptul că "celula întunecată de spaţiu" se deosebeşte de sala de cinema precum şi de monitorul de televiziune. Spaţiul ei este "totodată şi scena pentru mişcarea noastră în spaţiu, care, prin cuvântul francez *déambuler,* se exprimă mai frumos decât prin cuvântul german: a umbla de colo-colo."[316] Tematica imaginii – dialectica dintre imaginaţie şi proiecţie –, virulentă în lucrările video, se reîntoarce pentru observator: "În spaţiul acesta ne mişcăm corporal, aşa cum ne mişcăm în lume ca spaţiu: în asta constă superioritatea unei instalaţii asupra unui monitor, în care toate imaginile sfârşesc în ramă."[317] Totodată, prezenţa corporală, proprii noştri paşi, în condiţiile interogării actului de a vedea de către această "artă filosofică a mediilor"[318], "devin metafore ale unor cu totul alte mişcări, care se desfăşoară în conştiinţa noastră (...) Spaţiul instalaţiei devine un simbol pentru acel loc al 'imaginilor' care suntem noi înşine."[319]

Reprezentație şi "reprezentabilitate"

Imagini electronice ca despovărare

O întrebare pe care teatrul mediilor o adresează spectatorului sună cam aşa: De ce anume imaginea este aceea care fascinează? Ce anume creează atracția magică, (se)ducând privirea spre imagine, atunci când ochiul are de ales între a "înghiți" ceva real sau ceva imaginar?Un răspuns posibil: imaginea este sustrasă din viața reală, imaginea are o aură cu acțiune eliberatoare, care produce o senzație de plăcere la nivelul privirii. Imaginea eliberează dorința de acele împovărătoare "alte împrejurări" ale corpurilor reale, care produc în mod real, şi le deturnează spre condiția de imagine de vis. "Televiziunea, casetele video, aparatele video, jocurile video şi *personal computers* se unifică prin *interfețele* lor într-un sistem care alcătuieşte o lume închisă în sine. Sistemul acesta îl *întruchipează* pe spectator/utilizator într-o sferă spațial-descentrată, nedeterminată temporal şi parcă 'lipsită de corp'. (...) Dincolo de asta, mediile electronice nu sunt percepute ca o *proiecție* închisă în spațiu, ci mai degrabă ca o *transpunere dispersă.* (...) Cine trăieşte în această metalume – departe de toate referințele unei 'lumi' reale – acela se simte mai întâi despovărat de greutatea spirituală şi fizică a acesteia din urmă. (...) 'Momentul' postmodern şi electronic, detaşat de structurile temporale, duce la o 'prezență' absolută (în care sistemul 'trecut/prezent/viitor' nu mai are niciun sens) şi modifică şi caracterul spațiului. (...) *De-corporalizarea* este un efect esențial al spațiului electronic. O astfel de 'prezență' electronică nu are nici punct de vedere, nici câmp vizual."[320] Unde oare şi-ar putea găsi un punct de sprijin, având în vedere o atât de ispititoare şi copleşitoare putere a lumilor virtuale, alcătuite din cyberborg, internet, *virtual reality* şamd., o practică ce s-ar refuza unei astfel de "despovărări"? În ce mod ar putea natura vederii însăşi să devină obiect al percepției conştiente, vedere a vederii, în modelul miniaturizat al situației teatrale? Cum devine posibil ca dispoziția subiectului-observator, aşa cum se află el pe sine pretutindeni în trena tehnologiilor mediatice, să fie ea însăşi văzută? În mod paradoxal, un răspuns ar suna cam aşa: într-o altă versiune a virtualului însuşi.

Corpurile teatrale se sustrag oricărui video, fiindcă ele sunt "aici" numai în măsura în care se află între corpuri. În această stare de insecuritate şi de părăsire ele înmagazinează memorie: ele actualizează (şi recurg la) experienţă corporală. Şi ele înmagazinează viitor, fiindcă obiectul amintirii lor îl constituie dorinţa – ca neîmplinită şi de neîmplinit. Aici se găseşte alternativa la imaginile electronice: arta ca proces teatral care *păstrează* într-adevăr *dimensiunea virtuală,* dimensiunea dorinţei şi a ne-ştiinţei. Mai întâi, teatrul este, antropologic vorbind, denumirea dată unui comportament (a juca, a se arăta, a juca roluri, a se aduna, a privi ca participare virtuală sau reală), apoi este o *situaţie* şi abia după aceea, la urmă, reprezentare. Imaginea ca reperezentare ne dăruieşte cu siguranţă foarte mult: mai cu seamă sentimentul de a fi de fiecare dată pe urmele a altceva. Suntem vânătorii comorii pierdute. Suntem, mereu în temă, pe urmele unui secret, în acelaşi timp însă în orice moment "împăcaţi la urmă", fiindcă imaginea ne umple. Motivul: imaginea electronică ne ispiteşte prin gol. Golul nu opune rezistenţă. Nimic nu ne poate bloca. Nimic nu se poticneşte. Imaginea electronică este idol (şi nu doar *icon*). Corpul, faţa – în imaginea video, ele îşi ajung şi ne ajung. Dimpotrivă, prezenţa corpului real este îndotdeauna înconjurat de un aer de *dezamăgire* (productivă). Ea aminteşte de tristeţea care, după Hegel, înconjoară statuile antice de zei: prezenţa lor mult prea completă şi desăvârşită nu permite transcenderea materialităţii pe baza unui lăuntru mai spiritual, care trece dincolo de ea. Ceva asemănător se poate spune şi referitor la teatru: După corp nu mai vine nimic. Am ajuns. Nimic nu poate să fie mai prezent, şi nici să devină. În toată fascinaţia faţă de corpul viu, acest "rest" întotdeauna numai dorit la care nu ni se permite niciun acces, rămâne un dincolo al cadrului, un fundal. În faţa vizibilităţii corpului real, privirea rămâne la fel ca bărbatul lui Kafka "în faţa legii". Nu există nimic în afară de această unică poartă şi nu poţi să treci prin ea pentru că acest obiect al dorinţei este întotdeauna (în) fundal, el nu aparţine niciodată formei de a fi a prezenţei. În felul acesta, în teatru, corpul este semnificant (nu obiect) al dorinţei. Imaginea electronică, dimpotrivă, este prim plan curat. Ea face apel la o vedere împlinită, "în prim-plan" împlinită. De vreme ce nicio altă ţintă nu mai urcă în conştiinţă ca "fundal" al imaginii, nu poate să apară nicio lipsă. Imaginea

electronică duce lipsă de lipsă, ea conduce şi glisează numai până la – imaginea următoare, în care iarăşi nu există nimic care să "deranjeze", care să ne împiedice să savurăm plenitudinea imaginii.

"Reprezentabilitate", destin

O siluetă îşi face apariţia pe scenă. Ea suscită interesul, pentru că acest cadru pe care-l constituie scena, montarea, acţiunea, constelaţia vizuală a scenei o expune. Tensiunea aparte cu care o observăm este curiozitatea legată de o explicaţie care urmează (şi care va fi omisă). Tensiunea neliniştită nu se păstrează decât atâta timp cât mai rămâne măcar un rest din această "întrebare". Personajul, în prezenţa lui, este cu toate astea – absent. Sau ar trebui spus: virtual? El rămâne *teatral* numai în ritmul şi în măsura incertitudinii care reţine percepţia într-o mişcare de căutare. Dimensiunea neştiinţei în percepţia teatrală – fiecare personaj e un oracol – determină virtualitatea lui constitutivă. Pentru privirea teatrală, corpul de pe scenă se transformă în "imagine" într-o altă accepţie a cuvântului – nu în aceea electronică, aşa cum e ea analizată aici, ci în imagine în accepţia în care înţelege Max Imdahl această noţiune. Într-o "presupunere radicală", aşa cum subliniază Bernhard Waldenfels, el postulează "posibilitatea unei privări de realitate în însuşi actul vederii" şi vorbeşte despre imagine în sensul emfatic, ca despre acea ocazie în care are loc vederea care, văzând, este condusă la nevăzut: "Dar poate că imaginea e şi o formă de reprezentare pentru altceva, anume modelul vizibil pentru o realitate care se sustrage oricărei încercări nemijlocite precum şi definitive de a o apuca, spre care trimite în ipostaza vizibilă, neavând ea însăşi nici un aspect care să poată fi văzut."[321] În cazul "imaginii" înţelese astfel, e vorba de "experienţa unei absolute neputinţe de a dispune." Această formulare ne ajută să înţelegem mai exact *privarea de reprezentare* în teatru, cea care are grijă ca vederea să nu fie amăgită de iluzia disponibilităţii vizibilului, aşa cum există ea în imaginea electronică. Privirii teatrale încordate îi este proprie aşteptarea că "odinioară" îl va fi zărit pe celălalt. Dar această privire nu se aventurează în spaţii ireale din ce în ce mai îndepărtate: orbita ei se roteşte în sine, arată spre înăuntru, spre coagularea şi vizibilitatea siluetei care rămâne totuşi o

enigmă. De aceea, privirea asta merge mână-n mână cu sentimentul lipsei, nu al împlinirii. Speranța, așa cum se înțelege, nu se împlinește pentru că plenitudinea nu insistă decât în întrebare, în curiozitate, în așteptare, în omisiune, în amintire, nu în realitatea "prezentă" a obiectului. Personajul teatral are o realitate care e tot mereu doar aceea *a sosirii,* nu a prezenței. Ținând cont de ținta virtuală – a "reprezentării" plenitudinii (sau în plenitudine) – numim acest mod de a fi al personajului teatral *reprezentabilitatea* lui. Dar imaginile electronice care traversează golul, care împlinesc dorința, care neagă frontiera, sunt, prin comparație, o realizare a *reprezentării*. Aici e nevoie de o serie de explicații.

Scrierea lui Walter Benjamni despre traducători definește "traductibilitatea" ca o finalitate necesară a anumitor texte și care ar fi valabilă și atunci când aceste scrieri nu ar ajunge niciodată să fie traduse satisfăcător. În același text se spune, despre faptul că unele evenimente sunt de neuitat, că ele ar trebui să se poată numi de neuitat și atunci când toți oamenii le-ar fi uitat, dar că esenței lor le-ar corespunde să fie de neuitat. Chiar și atunci, ele ar fi, spune Benjamin, obiectul unei *alte* rememorări, pe care Benjamin o interpretează ca amintirea lui Dumnezeu. Într-un sens asemănător, "reprezentabilitatea" este o dimensiune fundamentală a teatrului. Ceea ce a făcut posibilă chiar existența tragediei antice a fost gândul că vieții omenești ar trebui să-i fie inerentă un fel de coerență inaccesibilă chiar și cunoașterii omului însuși, o structură, o rețea de legături – reprezentabilă, vizibilă numai dintr-un cu totul alt punct de vedere, în care oamenii nici măcar nu se pot situa: acela al "zeilor". În pofida hazardului, deloc negat, dimpotrivă, evidențiat de o manieră extremă, pe care omul îl împărtășește cu toate celelalte ființe și împrejurări, în ciuda faptului că e expus haosului și lui Tyche, discursul tragediei antice spune că *reprezentabilitatea* existenței sale ca ființă vorbitoare ar trebui să fie indispensabilă în acest sens: viața nu ajunge niciodată la o asemenea reprezentare, dar, prin faptul că este articulată teatral, se vădește reprezentabilitatea ei. În niciun moment, ea nu este dată, nu este un *"datum"*, fiindcă, așa cum ar spune Benjamin, esenței ei i-ar corespunde să fie reprezentată într-o *altă* sferă. Imaginile mediatice, dimpotrivă, nu sunt *nimic altceva decât date*. În teatru, actorul e cel care

tulbură imaginea. Imaginile electronice dimpotrivă evocă imaginea împlinirii, fantasma contactului "instantaneu" cu obiectul dorinței. În teatru, obiectul percepției nu este dat, ci dă, soseşte, dependent de răspunsul din cor şi din public într-un "cerc de curent electric incandescent" (Heiner Müller), în care semnificantele sunt mereu doar preluate şi însărcinate, toate, să ajungă mai departe: de la reprezentat ele ajung la actor, de la acesta la spectatori, de la aceştia înapoi la el. Reprezentabilitatea e inerentă acestui proces temporal şi rămâne într-o tensiune de neîmpăcat vizavi de toate reprezentările care vor să rămână în loc şi pe care le traversează.

Poate părea surprinzător faptul că, în locul acesta, este adus în joc poate cel mai vechi dintre trucurile teatrale, cel numit îndeobşte *destin*. Pentru teatru pare să fie într-adevăr de folos formula că destinul e un *alt cuvânt pentru reprezentabilitate.* Imaginea electronică, înțeleasă ca domeniu al reprezentabilității, nu este nimic altceva decât o garanție a inexistenței destinului. Reprezentabilitatea ca experiență totodată estetică şi etică e o manifestare a destinului, tema principală a teatrului tragic. Dacă, însă, teatrul dramatic a capturat destinul după modelul anticilor în cadrele unei narațiuni, ale derulării unei fabule, în teatrul postdramatic se ajunge la o articulație care nu nu este fixată de acțiune, ci de apariția corpului: aici, destinul nu vorbeşte din mit, ci din gest. Aristotel şi, după el, aproape întreaga teorie teatrală, a stabilit că tragedia trebuie să fie un întreg care are început, mijloc şi sfârşit. Bineînțeles că asta era o viziune paradoxală, fiindcă, în realitate, chiar şi în cea povestită, nu există un început, ceva care, spune Aristotel, să nu aibă premise, şi nici sfârşit, aşadar ceva din care nu mai decurge nimic. Dar ceea ce afirmă Aristotel în formularea lui – doar aparent de la sine înțeleasă – este nici mai mult, nici mai puțin decât formula abstractă a *legii oricărei reprezentări*. Întregul cu început, mijloc şi sfârşit este *cadrul.* Dar e zadarnic ca orice reprezentare să fie obligată să afirme un astfel de cadru. Destinul (sau reprezentabilitatea) îl transcende, în acelaşi sens în care viața omenească transcende viața biologică prin abundență şi prin aprofundarea şi multiplicarea oglindită în el a imaginilor lui. Reprezentabilitatea, legea mişcării realității teatrale nu se află aşadar nicidecum în contradicție cu înțelegerea faptului că despre realitatea

umană nu poate fi vorba decât cu condiția ca ea să rămână – de nereprezentat.

Imaginea mediatică cunoaşte reprezentabilitatea: ca matematizare în principiu nemărginită. Dar întrebarea despre o reprezentabilitate constitutivă, care rămâne *întotdeauna* virtuală, nu se pune aici. Mediul se închide într-un circuit electric alcătuit din enunțuri matematice, din elemente existente, aflate înaintea ochilor. Reprezentarea este aici parafraza pentru informație. În 1979, în "La condition postmoderne", Lyotard a constatat că, în condițiile generalizării tehnologiilor comunicaționale, tot ceea ce nu poate prelua forma informației va fi eliminat din fondul de cunoaştere al societății. Destinul acesta ar putea lovi şi teatrul, căci "teatrul", în sensul emfatic şi ideal în care e discutat aici, procedează exact invers, purtând într-adevăr toată informația în altceva, în virtualitate. Ca să poată să apară reprezentabilitatea, el face chiar reprezentația. Ceea ce spectatorul vede realmente în fața lui este deja transformat în figura cu caracter de semn a unui posibil nederminat, aşadar părăseşte domeniul privirii şi trans-formă orice formă percepută în indiciul a ceva resimțit ca absență. "Teatrul" face până şi din cea mai simplă reprezentare a morții o virtualitate inimaginabilă. Şi vice-versa, imaginea electronică permite şi cere să se vadă până şi lucrurile cele mai puțin posibile. Niciun spațiu gol pentru un alt tip de eficacitate, numai realitatea. Poate că, de ce nu, ne aflăm demult pe drumul care nu duce în imagini, având înaintea ochilor numai şi numai variațiuni ale modelului ideal care e lipsa oricărui destin, Word Perfect al comunicării virtuale. Nu se poate şti, fiindcă nici destinul acesta nu apare într-o posibilă reprezentare, el va fi fost şi atâta tot. Heiner Müller: "Nimic nu este aşa cum a rămas."

EPILOG

Politicul

Studiul teatrului postdramatic nu avut drept scop să procedeze la o derivare a noilor modalități de structurare teatrală din relațiile sociale. Pe de o parte, astfel de abordări se dovedesc de regulă insuficiente, chiar şi în cazul unor obiecte aflate mai departe în trecut – cât de puțină încredere ar trebui aşadar să avem, atunci când e vorba de prezentul asupra căruia e imposibil să avem o perspectivă satisfăcătoare şi în care se succed amețitor de repede analize ample ale situației mondiale, cât se poate de contradictorii, dar nicidecum mai puțin complexe. Cu toate astea, într-o realitate doldora de conflicte sociale şi politice, războaie civile, mizerie, oprimare, sărăcie crescândă şi nedreptate socială, s-ar cuveni ca în încheiere să procedăm la o serie de reflecții mai generale asupra modului în care poate fi gândită relația dintre teatrul postdramatic şi politic. Politice sunt problemele care au de-a face cu puterea socială. Multă vreme, problemele puterii au fost concepute în domeniul dreptului, cu fenomenele lui de frontieră care sunt revoluția, anarhia, războiul, starea excepțională. Atunci când societatea – în pofida tendințelor izbitoare de a plasa toate domeniile vieții sub semnul juridicului – organizează "puterea" din ce în ce mai mult ca micro-fizică, ca o rețea în care până şi elita conducerii politice abia dacă mai are vreo putere reală asupra proceselor economico-politice, ca să nu mai vorbim de personalitățile individuale, atunci, conflictul politic are tendința să se sustragă concepției şi reprezentării scenice iar deținătorii vizibili ai unor poziții de drept abia dacă mai ajung să se confrunte ca adversari politici. Singurul lucru care,

în aceste condiții, mai câştigă oarecum calitatea de fenomen accesibil intuiției este *suspendarea* modurilor de comportament normate, juridice, politice, aşadar elementele eminamente non-politice: teroarea, anarhia, demența, disperarea, râsul, revolta, asocialul – şi, deja latent postulată în asta, negarea fanatică şi fundamentalistă a criteriilor de acțiune imanent seculare şi motivate rațional. Pe imanența acestor criterii s-a bazat însă, de la Machiavelli încoace, delimitarea politicului ca plan autonom de argumentare.

Despre manifeste

Dacă privim teatrul ca practică publică, de impact public, atunci e inevitabilă concluzia că i s-au *pierdut* aproape toate acele *funcții* numite în mod obişnuit "politice". El nu mai este centru al unei polis, loc în care cetatea să ajungă să se înțeleagă pe sine; chestiune a unor minorități, teatrul nu mai poate să fie nici "teatru național", aşadar instituție menită să contribuie la consolidarea unei "identități" culturale, istorice. Teatrul în scopul unei propagande de clasă sau al autoafirmării politice (ca în anii 20) este depăşit sociologic şi politic, teatrul ca mediu al explicării unor neajunsuri ale societății îşi mai găseşte doar cu greu locul în comparație cu mediile, ştirile, revistele, ziarele – toate acestea având o acțiune mult mai rapidă şi mai actuală. De cele mai multe ori, o piesă care se vrea scrisă în linişte, editată, apoi montată, ajunge pe scenă abia când temele publice s-au schimbat din nou. Doar în mod excepțional mai ajunge teatrul să joace rolul unei instanțe de critică socială, al unei tribune a unei vieți publice deviate. În Est, liberalizarea i-a răpit acestuia, peste noapte, mari părți din public – mai exact, pe acelea care apreciaseră teatrul ca alternativă a vieții publice numai în condițiile cenzurii asupra ziarelor şi televiziunii. Şi teatrul ca loc în care sunt apărate interesele minorităților devine vetust, atunci când fiecare minoritate îşi găseşte problemele tratate săptămânal în publicații speciale. Desigur, în anumite cazuri, teatrul ca mediu al adunării publice mai poate provoca o percepție accentuată a nedreptății, el se poate implica în lupta pentru mai multă toleranță şi înțelegere. În 1966, Peter Brook şi Royal Shakespeare Company încă mai puteau spera să producă un impact politic cu amestecul de

teatru documentar, ritual şi happening din "US", la fel, în anii 70, proiectele lucrate colectiv, atât ca text, cât şi ca spectacol, ale unor David Hare şi Howard Brenton. În linii mari, însă, s-a terminat cu teatrul ca loc în care pot fi desfăşurate şi tematizate ciocniri fundamentale între valori sociale. Când tineri autori britanici ca Mark Ravenhill ("Shopping and Fucking") scriu piese politice noi pe baza prezentării realiste a unor medii sociale, când Jo Fabian face teatru-dans politic ("Whisky and Flags"), când unii artişti discută, în lucrări teatrale de înalt nivel artistic, chestiuni ale celei mai recente istorii germano-evreieşti (Andrea Morein) – atunci, la o prvire mai atentă, vedem că lucrurile acestea nu schimbă cu nimic imaginea de ansamblu. În cele mai bune cazuri, şi aici, temele politice sunt acoperite de autoexplorări sufleteşti dureroase.

"Eficiența", sau impactul politic efectiv – un criteriu după care trebuie să poată fi măsurat teatrul cu intenții politice, la fel ca acțiunea politică în general – este cât se poate de îndoielnică la toate formele de teatru nemijlocit politic. Chiar şi în perioada de înflorire *Agitprop* şi a revistei politice, a piesei didactice şi a teatrului tezist din timpul Republicii de la Weimar, e îndoielnic că toate astea au format sau modificat într-o măsură semnificativă convingerile politice. Probabil că teatrul politic era de cele mai multe un ritual de confirmare pentru cei deja convinşi. Astăzi, într-o epocă a discursului politic neîntrerupt pe toate canalele, lucrurile nu stau altfel, cel puțin nu în țările central europene. (Cum vor fi funcționând, politic, în contexte cu totul diferite, de pildă acel popular-politic "Teatro Macunaima" din Brazilia, cel numit "Market Theatre" în Johannesburg şi numeroase teatre latino-americane, africane sau asiatice este greu de apreciat de aici. Sigur pare doar că, în Europa Centrală, aceste formule pot foarte greu să aibă o platformă de funcționare, chiar dacă în unele cazuri – "Woza Albert!", cu interpreți de la Market Theatre, pus în scenă de Peter Brook la Paris – ele fascinează publicul prin spirit şi vitalitate.)

În teatrul german a existat, firește, tradiția unui soi de publicistică teatrală şi ea poate să-şi afirme în continuare viabilitatea. Serile de teatru-dans ale lui Johann Kresnik despre personalități politice cunoscute, de la Rosa Luxemburg la Frieda Kahlo şi până la Ulrike Meinhof şi Ernst Jünger ar putea fi un exemplu eclatant în acest sens. Acestea

sunt *manifeste politice dansate,* teatru-dans cu teză şi intens vizual. Deoarece uneori aceste manifeste au o tendinţă de moralism lozincard, se poate pune la îndoială valoarea lor politică (aceea artistică nu face obiectul acestei discuţii), dar teatrul-manifest deschis reprezintă o posibilitate legitimă a provocării politice, atunci când lucrează cu argumente teatrale. Cu toate astea, şi acest teatru cu intenţii politice se confruntă cu problema pe care Adorno a amendat-o la piesele ale lui Hochhuth: fixarea pe nume proprii, pe personalităţi cunoscute ratează realitatea propriu-zis politică, pentru că aceasta se vădeşte în structuri, în complexe ale puterii şi norme de comportament, nu în exponenţii cei mai cunoscuţi ai politicii. Documentele coregrafice grosolane ale lui Kresnik provoacă de obicei dispute aprige şi, în acest sens, ele funcţionează "politic". Puţinele exemple de teatru reuşit pe teme din politică nu fac totuşi decât să confirme aprecierea generală că posibilitatea propriu-zisă a teatrului constă într-o abordare cu mult mai indirectă a unor teme politice.

Teatru intercultural

Unii văd dimensiunea politică a teatrului într-o înţelegere "interculturală". Posibilitatea aceasta nu va fi respinsă cu fermitate, dar oare nu există apologeţi ai interculturalităţii precum Pavis, Schechner sau Brook, care au fost aprig criticaţi[322] pentru apropierea lipsită de respect şi superficială, pentru exploatarea cultural-imperialistă a celorlalte culturi – atitudine care ar fi fost ascunsă în multiplele lor aticivtăţi interculturale? Nu numai celebrul spectacol al lui Brook "Mahabharata", dar şi un alt spectacol bine cunoscut de teatru intercultural, "The Gospel at Colonus" al lui Lee Breuer, care a combinat tradiţia teatrală greco-europeană cu tradiţii afro-americane şi creştine a avut parte nu doar de încuviinţare, ci şi de critici brutale, care-l incriminau ca exemplu de tratare patriarhală a unei culturi oprimate de către una dominantă. O anume ambivalenţă subterană a comunicării interculturale rămâne valabilă câtă vreme formele de exprimare culturală sunt întotdeauna şi forme ale unei culturi dominante din punctul de vedere al puterii politice şi al uneia reprimate, înte acestea neavând loc doar un simplu proces de "comunicare". În loc să alergăm după imaginea de vis a unei "sinteze comunicative transcul-

turale de tip nou prin performance", pare mai cinstit ca, împreună cu Andrzej Wirth, să luăm act pur şi simplu de folosirea celor mai diverse modele şi embleme culturale de la un capăt la altul al peisajului teatral internaţional, dar fără să sperăm că interculturalitatea ne va oferi o nouă platformă care să ţină loc de arenă politică publică. E vorba, aici, ca să împrumutăm termnii lui Wirth, mai mult de "iconofilie" decât de interculturalitate.[323] Într-un gest de încuviinţare a scepticismului împotriva ideii de teatru intercultural ajunge să se transforme, împotriva voinţei lui, un studiu întreprins chiar de Pavis care, în cazul a două sau trei spectacole analizate mai îndeaproape ("Lear" al lui Robert Wilson, Frankfurt, 1990; "Furtuna" lui Peter Brook, Paris, 1990, şi "Măsură pentru măsură" al lui Peter Zadek, Paris, 1991) nu poate confirma de fapt nicio comunicare interculturală care ar avea loc cu adevărat; şi nici argumentele aduse în favoarea evaluării pozitive a montării interculturale a lui Brook cu "Furtuna" nu sunt tocmai convingătoare.[324]

Noţiunea de "interculturalitate" ar trebui să trezească mai multe îndoieli politice decât se întâmplă în mod obişnuit. Ea este, ce-i drept, preferabilă aceleia de multiculturalism, care favorizează în mai mare măsură respingerea reciprocă şi autoafirmarea agresivă a identităţilor culturale de grup, decât idealul urban al influenţării reciproce. Iar schimbul intercultural la rândul său nu se desfăşoară nicidecum în sensul unei reprezentaţii culturale: Wole Soyinka nu prelucrează ca reprezentant al culturii africane un text de Brecht ca reprezentant al aceleia europene. Făcând abstracţie de întrebarea ce anume ar fi în general cultura africană (sau europeană sau germană), se întâmplă că cei mai mulţi dintre artişti dau dovadă de o anumită alienare şi atunci când se confruntă cu "propria" lor cultură, în care ocupă o poziţie disidentă, deviantă, marginală.[325] Un bun exemplu de teatru intercultural cu şansele şi cu problemele lui cu tot a fost un spectacol cu titlul "Protestatarii aborigeni confruntă Proclamaţia Republicii Australia din 26 ianuarie 2001 cu producţia teatrală MISIUNEA de Heiner Müller", care a putut fi văzută la Weimar în 1966. Proiectul a avut premiera absolută la Sydney. Pe baza unor eforturi de pregătire dificile, care s-au întins pe mai mulţi ani, a fost realizată ideea germanistului Gerhard Fischer, care predă în Australia, de a se monta un text – născut la iniţiativa lui Fischer – al autorului aborigen

Mudrooroo, în care se arată cum intenția unui grup de actori aborigeni de a juca, cu intenții politice, "Misiunea", unul dintre textele cele mai importante ale lui Müller, duce la conflicte din ce în ce mai violente. Este mult prea mare distanța care desparte conştiința politică a actorilor de modul profund sceptic de a vedea lucrurile al autorului european, care şi-a declarat totuşi de fiecare dată simpatia politică față "lumea a treia". Piesa lui Müller, cu subtitlul "Amintiri dintr-o revoluție", se învârteşte în jurul unei poveşti despre trei emisari ai Franței revoluționare care trebuie să declanşeze în Jamaica o răscoală a populației de culoare împotriva stăpânilor coloniali. Piesa se sfârşeşte cu trădare şi eşecul revoluției, dar lansează cu atât mai direct şi brutal întrebarea referitoare la exploatarea, în continuare, a raselor şi claselor. Montarea semnată de Noel Tovey a devenit un eveniment politic la Sydney tocmai prin distanța greu de tecut dintre autor şi oamenii de teatru. Prelucrarea întreprinsă de Mudrooroo arată cum trupa de teatru sfârşeşte prin a decide cu majoritate de voturi să nu reprezinte textul lui Müller (care, de-a lungul repetițiilor prezentate în piesă, este practic prezentată integral publicului). – Un alt caz este lucrarea teatrală a lui Guillermo Gómez-Penna şi Robert Sifunentes, "Borderama" (1995), care au dezvoltat un stil teatral propriu bazat pe experiența lor în ținutul de frontieră dintre SUA şi Mexic, pentru a conferi expresie experienței "interculturale" a oprimării şi marginalizării. Spectacolul reuneşte *radio art,* hip-hop, televiziunea prin cablu, filmul şi literatura. Emigrație, treceri de frontieră, criminalitate, rasism şi xenofobie – toate acestea sunt transpuse într-o formă teatrală care se mişcă cu aiuritoare lejeritate între *talk show,* sport, parodii cinematografică şi cuvântări, demonstrație, cabaret, atmosferă de club de noapte şi pop agresiv. Un performance realizat înaintea acestui spectacol, "Two Undiscovered Americans Visit...", fusese un mare succes internațional la începutul anilor 90.[326]

Reprezentația, măsura şi depăşirea ei

În contextul dificultății de a dezvolta forme adecvate de teatru politic, întâlnim întoarcerea, pe cât de răspândită, pe atât de îndoielnică la o *morală* înşelător *nemijlocită* şi aparent independentă de ambiguitățile

lumii politice. În teatru, ea favorizează reîntoarcerea ideii de "teatru ca instituție morală" (Schiller) – care va suferi totuși mereu de pe urma faptului că nici ea nu prea mai reuşeşte să creadă cu adevărat în această condiție a ei. Pe de altă parte, teatrul poate să deconstruiască cu mijloace artistice spațiul discursului politic însuși – în măsura în care acesta din urmă susține teza, opinia, ordinea, legea, integritatea organic gândită a corpului politic – şi poate să dezvăluie constituția latent autoritară a acestuia. Asta se întâmplă prin demontarea certitudinilor discursive ale politicului, prin demascarea retoricii, prin deschiderea unui demers de reprezentare non-thetică (în sensul folosit de Julia Kristeva). Atunci când dimensiunea politică a teatrului nu trebuie copiată integral, este necesar să se constate înainte de orice altceva următorul lucru: Problema teatrului politic se schimbă radical în condițiile societății informațiilor. Faptul că pe scenă sunt prezentați oameni oprimați politic nu face ca teatrul să fie politic. Iar dacă, din politic şi din aspectele lui senzaționale, sunt extrase doar efecte distractive, atunci, poate că teatrul este politic – dar exclusiv în sensul rău al consolidării, cel puțin inconştiente, a relațiilor. Teatrul abia dacă devine mai politic prin tematizarea directă a politicului; el o face în schimb prin conținutul implicit al *modului său de reprezentare.* (Acesta nu implică însă doar anumite forme, ci şi un mod de lucru de fiecare dată diferit. Despre lucrul acesta nu prea a fost vorba în acest studiu, dar ar merită o cercetare aparte măsura în care conținutul politic poate fi fundamentat în maniera de a face teatru.) Teatrul – nu ca teză, ci ca practică – înfățişează în mod exemplar o împletire a eterogenului care simbolizează utopiile unei "alte vieți": muncă spirituală, artistică şi corporală, activitate individuală şi colectivă – toate sunt reprezentate aici. Astfel, el poate să se afirme ca formă de practică a rezistenței deja prin faptul că dizolvă obiectualizarea de acțiuni şi lucrări în produse, obiecte şi informații. Forțându-şi caracterul de eveniment, teatrul revelează sufletul produsului mort, munca artistică vie, pentru care totul rămâne imprevizibil şi de descoperit în continuare. După constituția *practicii* sale, teatrul este aşadar virtualmente politic.

Politicul este acel lucru care stabileşte măsura, subliniază Julia Kristeva. Politicul stă sub legea legii. El nu poate decât să statueze: o ordine, o regulă, o putere care e valabilă pentru toți, o măsură comună.[327] Legea

socio-simbolică este măsura comună, politicul – domeniul confirmării acesteia, al afirmării, asigurării, adaptării ei la mersul schimbător al lucrurilor, desființarea sau modificarea ei. Prin urmare există o prăpastie de netrecut între politicul care face regula şi arta care, s-o spunem simplu, e de fiecare dată excepția: excepția de la orice regulă, afirmare a abaterii de la regulă până şi în regula însăşi. Teatrul ca formă de comportament estetic e de negândit fără momentul încălcării prescripției, al *depăşirii barierei.* Împotriva acestei afirmații se ridică un argument omniprezent mai ales în dezbaterea americană. Dacă este adevărat diagnosticul, frecvent reprezentat acolo, că prezentul este determinat de prăbuşirea tradiționalei opoziții structurale între cultural şi economic prin transformarea concomitentă în marfă a celui dintâi şi transformarea în simbol a celui de-al doilea[328], atunci e la îndemână teza că o politică "avangardistă" a trecerii barierei devine imposibilă din cauză că ea are nevoie de granițe culturale (pe care să le poată depăşi), dar că asemenea granițe devin totuşi lipsite de semnificație în orizontul aparent nemărginit al capitalismului multinațional[329]. Prin urmare, s-ar putea ca, în arte, să nu mai existe o politică de trecere a barierei ("transgressive"), ci una, de acum încolo, doar a rezistenței ("resistant"). Abstracție făcând de faptul că, la o analiză mai aplicată a ceea ce înseamnă noțiunile de "transgressive" şi "resistant" în discuția americană, e posibil ca diferența să se reducă puțin, e suficient să formulăm aici teza că momentul transgresiv rămâne esențial pentru înțelegerea tuturor artelor, nu doar a celor politice. Ea privilegiază, până şi în "creația colectivă", individualul prin excelență, privilegiază ceea ce rămâne de necuantificat chiar şi în relația cu cea mai bună dintre legi, în al cărei domeniu se doreşte *calcularea* până şi a imprevizibilului. În artă se aude întotdeauna şi glasul lui Fatzer al lui Brecht:

Voi însă calculați până dincolo de virgulă
Ceea ce îmi rămâne de făcut mie, şi luați asta-n calcul.
Dar eu nu am s-o fac! Socotiți!
Socotiți rezistența de zece bani a lui Fatzer
Şi ideea care îi vine zilnic!
Evaluați pornind de la abisul meu
Treceți cinci pentru neprevăzut

Țineți din tot ce se găseşte în mine
Doar ceea ce-i folositor pentru voi.
Restul e Fatzer.[330]

E greu de crezut că teatrul însuşi ar fi putut să apară fără actul hibrid prin care un individ s-a desprins de colectiv, purtat de impulsul de a păşi în necunoscut, într-o posibilitate de neimaginat; fără curajul de a trece o graniță, de a trece toate granițele colectivului. Nu există teatru fără dramatizarea de sine, fără exagerare, fără overdressing, fără a se revendica atenție pentru acest unic corp propriu, pentru vocea, mişcarea, prezența lui şi pentru ceea ce are de spus. Fără îndoială că, la originea practicii teatrului, se găseşte şi punerea în scenă a sinelui, dictată de raționunea unui scop specific, a şamanului, a şefului şi principelui care, cu o gestică şi cu o costumație excesivă, îşi manifestau poziția lor deosebită în fața colectivității: teatrul ca efect al puterii. Totodată, însă, teatrul este şi o practica asupra unui material semnificativ şi cu acesta, o practică ce nu creează ierarhii ale puterii, ci aduce nou şi haos în percepția ordonată, ordonatoare. Ca deschidere a unui *procedere* logo-centric, în care predomină identificarea în favoarea unei practici ce nu se teme de suspendarea funcției de a desemna, de întreruperea şi oprirea ei, teatrul poate să fie politic. Teza aceasta conține paradoxul doar aparent că teatrul este politic în aceeaşi măsură în care el întrerupe şi "degradează" şi categoriile politicului însuşi, în loc să mizeze pe legi noi, oricât de bine intenționate ar fi acestea.

Affformance Art?

În locul acesta ni se oferă ocazia să inserăm o reflecție care ține de filosofia limbii, dar e şi politică totodată şi care plasează încă o dată problema teatrului politic într-o nouă lumină. Câtă vreme componenta politică a teatrului e privită ca forță opusă – ea însăşi politică – ori ca poziție opusă şi acțiune, în loc să fie recunoscută ca *non-acțiune* şi întrerupere a legii, avem de-a face cu o miză greşită. Dacă acțiunea cu semne lingvistice (nu simpla constatare) a fost determinată de teoria actului vorbirii ca performativă, atunci teatrul nu este un act performativ în sensul deplin al cuvântului. El se comportă numai ca şi când ar fi

astfel. Teatrul nu e nici măcar teză, ci o formă de articulare care se sustrage theticului, activului în totalitatea lui, reducându-se la o parte. Am putea împrumuta noțiunea, elaborată în contexte diferite, a *afformativului* (Werner Hamacher[331]) şi să numim teatrul *afformance art,* pentru a sugera acest element oarecum non-performativ în apropierea performance-ului. În vreme ce făptuitorii politicului ştiu numai rareori ce anume comit, ei se leagănă totuşi într-o certitudine – poate înşelătoare – cum că ei chiar fac ceva, că ceea ce fac ei este în orişice caz o făptuire. Şi, chiar dacă nu ştiu ce anume înseamnă asta, ei nutresc totuşi iluzia – poate binefăcătoare, dar îndoielnică – cum că totuşi ceea ce fac ei ar avea o anume "însemnătate". Nu la fel stau lucrurile cu teatrul, care nici măcar nu produce un obiect, care e înşelător ca acțiune, care amăgeşte chiar şi atunci când iluzia este în mod deschis subminată şi care chiar şi atunci este "real" doar într-o manieră ambiguă – când, ferindu-se de aparența falsă, se apropie de real. Teatrul îmbibă orice reprezentare cu incertitudinea că ceva a fost reprezentat; fiecare act, cu incertitudinea că a fost un act; fiecare teză, fiecare poziție, fiecare operă, fiecare sens cu o ezitare şi cu o posibilă anulare. Poate că teatrul nu poate să ştie în general dacă face ceva, dacă generează ceva şi dacă mai şi înseamnă ceva. De aceea el face din ce în ce mai puțin – abstracție făcând de forma de divertisment de mase, pe cât de rodnică, pe atât de ridicolă, a *musical*-ului. Produce din ce în ce mai puțină semnificație, poate din cauză că, în apropierea punctului zero (în *fun,* în imobilitate, în tăcerea privirilor), ceva s-ar putea întâmpla: un Acum. Performativ îndoielnic, *afformance art.*

De fiecare dată când e vorba de diferențierea fără echivoc (şi imposibilă) a teatrului de performance, apare gândul de a opune performance-ul, care ar fi o acțiune "reală", teatrului ca domeniu al ficțiunii, al acțiunii de tip "ca şi când", un domeniu în care se înțelege şi în care granițele sunt clare. Unii merg până acolo încât, în acest context, situează performance-ul pe aceeaşi treaptă cu actul *terorist*[332]. Doar amândouă se desfăşoară într-un timp real, istoric, performerii acționează ca fiind ei înşişi şi totodată capătă o semnificație simbolică şamd. Chiar dacă admitem o serie de asemănări structurale relevante între terorism şi performance, hotărâtoare rămâne această deosebire: cel de-al doilea nu are

loc ca *mijloc* pentru un alt scop (politic); în sensul acesta, el este ca performance tocmai "aformativ", adică nu este un simplu act performativ. La acțiunea teroristă e vorba dimpotrivă de *stabilirea unui scop* – indiferent cum ar fi evaluat acesta – politic sau de altă natură. Actul terorist e intențional, este performanță, şi anume de la un capăt la altul, un act şi o intenționalitate în domeniul logicii mijloacelor şi scopului.

Dramă şi societate

Cu toate că întrebarea referitoare la caracterul politic al esteticului priveşte artele în general şi *toate* formele de teatru, se impun atenției relațiile dintre estetica postdramatică şi posibila dimensiune politică a teatrului, relații al căror ecou se face auzit încă din întrebarea, atât de la îndemână: există teatru politic fără poveste? Fără fabulă, în sens brechtian? Este teatrul dependent de fabulă ca vehicol al imitării lumii pentru ca el să poată reprezenta politicul, aşa cum cred mulți? Dacă munca artistică a teatrului avansat face parte din acele "ways of worldmaking" (Nelson Goodman) care sunt cele mai pasibile de a conține potențialul de reflecție, atunci ar putea părea paradoxal că, făcând asta, teatrul renunță aparent fără luptă la un punct forte aşa-zicând consfințit de tradiție: drama. Oare nu ar fi aici adevăratul lui loc pe piață? Căci formele şi genurile oferă întotdeauna şi posibilități de înțelegere reciprocă asupra unei zone de experiență colectivă, nu doar particulară – formele artistice sunt modele de experiență colectivă închegate. Oare cum poate să funcționeze un *theatrum mundi,* fără posibilitățile ficționalizării dramatice şi toată bogăția aferentă de şanse de joc între o dramatis persona fictivă, dar percepută cumva ca fiind cvasi-reală, şi actorul real? Ar putea să apară într-adevăr temerea că dizolvarea canonului tradițional al formelor trebuie să ducă la pustiirea unor mari suprafețe ale interogației referitoare la experiența omului. Când colo, ia te uită: panorama teatrului postdramatic arată că grija aceasta e neîntemeiată; că noul dă viață mai concludent esenței, şansei specifice a teatrului. În măsura în care, aşa cum se întâmplă în teatrul cel mai nou, nu este prezentat un personaj fictiv (în eternitatea lui imaginară, Hamlet), ci este expus corpul actorului în temporalitatea sa, ies în evidență teme ale celor mai vechi tradiții

teatrale: secretul, moartea, declinul, despărţirea, bătrâneţea, vinovăţia, tragicul şi erosul revin la viaţă – fireşte, într-o formă nouă. În timpul real al scenei, moartea poate să fie o ieşire însoţită cu căldură, nu o tragedie fictivă, ci un gest scenic "gândit ca moarte", dar de acum înainte gestul simplu înmagazinează întreaga greutate a fundamentalei experienţe "cotidiene" a despărţirii. Teatrul postdramatic s-a apropiat mai mult de banal şi de trivial, de simplitatea unei întâlniri, a unei priviri, a unei situaţii comune. Prin asta, teatrul dă şi un posibil răspuns la saturaţia faţă de avalanşa zilnică de formule artificiale de supralicitare. A devenit insuportabilă dramatizarea inflaţionistă a senzaţiilor zilnice care anesteziază senzorialul. Nu e vorba de supraînălţarea, ci de adâncirea unei situaţii, a unei împrejurări. Gândind politic: e vorba în acelaşi timp de destinul erorilor imaginaţiei dramatice.

Eseul lui Althusser despre Bertolazzi şi Brecht a lămurit, cu decenii în urmă, modul în care poate fi conceput un teatru politic: în aşa fel încât să lase fantasmagoria dramatică a subiectului să se spargă de zidul imobil al unui "alt" timp al socialului. Ceea ce este trăit şi / sau stilizat ca 'dramă' nu este altceva decât 'perspectivarea' inexorabil înşelătoare a unei întâmplări ca acţiune. Întâmplarea e interpretată ca gest de a face: asta este formula lui Nietzsche pentru mitologizare. Formularea desemnează şi percepţia realităţii de către individ (percepţie iluzorie prin natura ei), "veşnica" lui ideologie a unei percepţii în mod spontan antropomorfizante. Aproape că doar existenţa teroriştilor şi senzaţia experienţelor umane individuale vizavi de o serie de răsturnări politice mai creează o anume plauzibilitate nevoii de a articula realitatea ca dramă, de cele mai multe ori ca melodramă, şi de a muta astfel accentul asupra minusculelor spaţii de libertate de acţiune pentru formele de acţiune umană individuală. *Experienţa scindării* ca nucleu al teatrului politic (aşa cum a fost elaborată această noţiune de Althusser), loveşte prin urmare nervul politicii ca temă a teatrului. Althusser a putut să arate cum, la Brecht, teatrul epic abordează alteritatea a două timpuri: unul este timpul nedialectic, masiv, inaccesibil individului, al procesului social şi istoric, celălalt e tiparul temporal iluzoriu al trăirii subiective – melodrama. În sensul acesta, astăzi mai pare încă posibilă politica unui teatru care transformă în experienţă iluziile subiectului şi realitatea, eterogenă prin com-

paraţie, a proceselor sociale ca relaţie a lipsei de relaţii, ca discrepanţă şi "alteritate".

Între timp, aproape orice formă pare mai potrivită pentru a formula realitate decât acţiunea cuazal-logică şi evenimentele pe care aceasta le atribuie deciziilor unor indivizi. Drama şi societatea nu ajung una la cealaltă. Însă, atunci când teatrul dramatic pierde teren într-un mod atât de "dramatic", lucrul acesta poate să fie un semn al faptului că forma de trăire din însăşi realitatea căreia îi corepunde această formă de artă se află în retragere. Întrebarea referitoare la cauzele regresului şi ale faptului că întruchiparea dramatică îşi pierde tot mai mult din firescul ei nu poate fi abordată aici şi cu atât mai puţin rezolvată. Ne vom mulţumi doar cu câteva reflecţii. O primă teză ar putea suna cam aşa: Când drama modernă se fundamentează pe omul care se proiectează în raporturile interumane, atunci teatrul postdramatic se bazează pe omul căruia, aşa se pare, *nici măcar cel mai conflictual lucru nu vrea să-i mai apară ca dramă.* Forma de spectacol numită "dramă" se găseşte la îndemână, dar apucă în gol atunci când trebuie să dea formă unei realităţi trăite (dincolo de iluziile melodramatice). Fără îndoială că mai există momente în care, în lupta dintre cei ce deţin puterea, mai putem recunoaşte un anume "dramatism", dar pentru foarte scurt timp, fiindcă imediat se vede iarăşi că, în principiu, deciziile legate de adevăratele probleme sunt luate în nişte blocuri ale puterii, şi nicidecum de către protagoniştii care sânt interşanjabili în proza relaţiilor burgheze. În plus, teatrul pare să renunţe la *ideea unui început şi a unui sfârşit;* ideea că, de fapt, catastrofa (sau distracţia) ar putea consta în faptul că nimic nu se schimbă vreodată îi este mai la îndemână. Imaginile ştiinifice ale unui univers care se întinde şi se comprimă ritmic, teoria haosului şi aceea a jocului au dedramatizat şi mai mult realitatea.

O altă reflecţie legată de dispariţia impulsului dramatic ar putea să pornească de la tezele lui Richard Schechner. El subliniază faptul că modelul "dramă" înţeles în sensul lui Turner, ca model al "dramei sociale", cu succesiunea lui de ruptură faţă de norma socială, criză, reconciliere ("redressive action") şi reintegrare, aşadar refacere a *continuum*-ului social, reprezintă modelul conflictului şi depăşirii lui, care se sprijină în ultimă instanţă pe o coeziune socială mai puternică decât orice. Structura

secvențială a "performance"-ului – în sensul cuprinzător pe care, în antropologia teatrală, teoria îl situează la baza perfornamce-ului cultural – se compune din următoarele faze: adunarea, performance-ul propriu-zis şi dispersarea. În acest cadru fixat cu precizie, el oferă imaginea unei puneri în scenă a conflictului înconjurat de un spațiu al solidarității care îl face posibil el însuşi, înainte de toate. Această perspectivă[333] poate fi înțeleasă în sensul că prezența dramei demonstrează capacitatea societății de a genera coerență. Ea dispune de cadrul solidarității, care face posibil ca motricitatea ei conflictuală evidentă ca şi aceea ascunsă să fie tematizată tot mereu sub forma conflictelor sfâşietoare. Profunzimea, volumul, precizia şi consecvența tematizării conflictului arată cum anume stau lucrurile cu "adezivul", cu solidaritatea sau totuşi cu unitatea simbolică mai profundă a societății, *câtă dramă îşi poate permite ea,* cum s-ar zice. În această lumină, ar fi un fapt demn de toată atenția că drama devine nucleul unei mai mult sau mai puțin banale forme de divertisment de mase, în care îşi pierde relieful pentru a deveni o simplă "action", dar dispare din ce în ce mai mult în formele de artă mai complexe ale teatrului inovator.

Dacă, în analizele întreprinse de Bateson, Goffman, Turner şi alții, procesele crizei şi ale reconcilierii ca şi ritualizările legate de acestea descriu cu precizie antropologică şi sociologică procesele sociale, este o întrebare care nu va fi discutată aici. Dispariția spațiului de reprezentare dramatică din conştiința societății şi a artiştilor este în orice caz indiscutabilă şi arată că ceva, în acest model, este inadecvat cu captarea experienței noastre. Se cuvine constatată dispariția impulsului dramatic – indiferent dacă motivul se află în faptul că el a fost suprasolicitat până la abuz şi, ca reconciliere, nu face decât să spună întotdeauna "acelaşi lucru"; ori dacă el presupune o modaliate de "a acționa" pe care nu o mai recunoaştem nicăieri, ori dacă el pictează un tablou vetust al conflictelor sociale şi personale. Dacă, preț de o clipă, cedăm ispitei ca, în pofida tuturor temerilor, să privim teatrul postdramatic ca pe o expresie a structurilor sociale ale prezentului, atunci ia naştere o imaginea mai degrabă sumbră. E aproape imposibil de reprimat bănuiala că societatea nu mai poate sau nu mai vrea să-şi permită o reprezentare complexă şi aprofundată a conflictelor sfîşietoare, spectacole care ating substanța.

Ea îşi joacă sieşi comedia unei societăţi care, vezi Doamne, nici măcar nu ar mai prezenta astfel de conflicte. Şi, fără să vrea, estetica teatrală oglindeşte ceva din toate astea. Sare în ochi o anumită paralizie a discursului public despre fundamentele societăţii. Nicio chestiune a zilei care să nu fie "verbalizată" până la greaţă în nesfârşite comentarii, emisiuni speciale, talk show-uri, anchete, interviuri – dar aproape niciun semn că societatea ar dispune de capacitatea de a-şi "dramatiza", chiar fără a emite certitudini, problemele fundamentale şi realmente importante şi bazele care sunt totuşi puternic zgâlţâite. Teatrul postdramatic este totuşi şi teatrul unui timp al imaginii conflictelor omise.

"Societate a spectacolului" şi teatru

Este lesne de înţeles că declinul dramaticului nu este unul şi acelaşi lucru cu declinul teatralului. Dimpotrivă: Teatralizarea pătrunde prin întreaga viaţă socială, începând cu încercările individuale de a produce/simula un *eu public* prin modă: cult al reprezentării de sine şi al revelării de sine prin semnale ce ţin de modă sau de altceva, menite să facă dovada unui model de eu (de cele mai multe ori, bineînţeles, doar de împrumut) în faţa unui grup ori chiar şi în faţa mulţimii anonime. Pe lângă construcţia exterioară a individului stă şi autodenunţul unor identităţi specifice de grup sau de generaţie, care, din cauza lipsei unor bine reliefate discursuri lingvistice, programe, ideologii, utopii, se prezintă ca apariţii organizate teatral. Dacă mai luăm în considerare publicitatea, spectacolul lumii afacerilor pus în scenă de ea însăşi şi teatralitatea autoreprezentării mediatice a politicii, atunci s-ar părea că asistăm la desăvârşirea acelei *"societăţi a spectacolului"* a cărei afirmare o semnala Guy Debord. Este un fapt fundamental în societăţile occidentale că toate experienţele umane (viaţa, eroticul, fericirea, recunoşaterea...) sunt legate de *mărfuri,* respectiv de consumul sau posesia acestora (iar nu de un discurs). Acestui fenomen îi corespunde cu precizie civilizaţia imaginii, care nu poate decât să trimită tot mereu la imaginea următoare, să evoce tot mereu imaginea următoare. Totalitatea spectacolului este "teatralizarea" tuturor domeniilor vieţii sociale.

Din cauză că, prin creşterea economică neîntreruptă, societatea pare să se elibereze din ce în ce mai mult de problema necesităților, ea se adânceşte totodată într-o nu mai puțin totală dependență de exact această creştere, respectiv de mijloacele politice de a o asigura.[334] Pentru asta este însă indispensabilă definiția cetățenilor ca spectatori – o definiție care oricum câştigă tot mai multă plauzibilitate în societatea mediatică. Într-un text dedicat efectelor pe care le au mediile în domeniul politicului, Samuel Weber scrie: "Dacă rămâi spectator, dacă rămâi cuminte acolo unde eşti, în fața televizorului, atunci, catastrofele vor rămâne întotdeauna afară, vor fi întotdeauna 'obiect' pentru un 'subiect' – aceasta este promisiunea implicită pe care ne-o fac mediile. În acelaşi timp, însă, această promisiune consolatoare coincide cu o la fel de clară, chiar dacă nerostită amenințare: Rămâi acolo unde eşti. Fiindcă, dacă te urneşti, se poate ajunge uşor la intervenție, fie ea umanitară sau nu."[335] Recunoaştem aici că separarea – pe deasupra, repetată şi întărită neîntrerupt – a evenimentelor de spectator provoacă, tocmai *prin intermediul* ştirii, o golire de conținut a actului comunicării. Conştiința faptului că, "în limbă", în mediul comunicării însăşi, eşti legat de ceilalți şi că, prin asta, le eşti şi îndatorat, că ai o răspundere față de ei, se retrage în favoarea comunicării ca schimb de informații. Principial, vorbirea este vorbire responsabilă. (Afirmația "Te iubesc" nu este o informație, ci o acțiune, un angajament.) Mediile, dimpotrivă, transformă furnizarea de semne în informație şi, prin obişnuință şi repetiție, dizolvă sentimentul faptului că actul de a trimite semne implică în egală măsură emițătorul şi destinatarul într-o *situație* în final comună, legată prin mediul limbii. Acesta este motivul propriu-zis pentru care, cum se deplânge adeseori, ficțiunea şi realitatea se contopesc. Nu pentru că, de pildă, ne-am înşela asupra faptului că într-unul din cazuri e vorba de lucruri inventate iar în celălalt de o ştire. Ci pentru că modalitatea procesului semnelor desparte lucrul de semn, referința de situația producerii semnelor. Gradul de realitate incontrolabil al imaginilor de-localizează evenimentele difuzate prin medii şi totodată întemeiază comunități de valori ale spectatorilor, care receptează imaginile izolați în locuințele lor, astfel încât prezentarea tot mereu reînnoită de corpuri mutilate, rănite, moarte în catastrofe (izolate, reale sau fictive) se situează la o distanță radicală de privitul pasiv:

contopirea dintre percepție și acțiune, dintre mesajul primit și responsabilizare este dizolvată. Ne aflăm *într*-un spectacol, în care însă totodată nu putem decât să *privim* – teatru tradițional de proastă calitate. În aceste condiții, teatrul postdramatic încearcă să se sustragă multiplicării "imaginilor" în care se solidifică până la urmă toate spectacolele, el devine "liniștit", "static", oferă imagini lipsite de referință și lasă dramaticul în seama imaginilor cu violențe și conflicte din medii, în măsura în care nu le preia parodic.

Politica percepției, estetica responsabilității

Teatrul, asta nu e nicio noutate, se sprijină pe o încetinire indirect politică, pe o aprofundare reflexivă a temelor politice. Implicarea lui politică nu rezidă în teme, ci în formele de percepție. Înțelegerea acestui adevăr presupune depășirea fenomenului pe care Peter von Becker l-a numit odată "sindromul 68-ist Lessing-Schiller-Brecht".[336] În același timp, însă, se cere evitată afirmația ieftină cum că politicul ar fi ori numai un aspect de prim-plan al artei – ori, vice-versa: orice artă ar fi "oarecum" politică. Fie că, în felul acesta, latura ei politică e privită ca fiind cu totul absentă, fie ca foarte generală – în ambele cazuri, ea e considerată ca neinteresantă. Totuși, prin practica lui, teatrul este o *artă a socialului prin excelență.* De aceea, analiza lui nu se poate mulțumi cu o depolitizare numai pentru că este o artă în mod obiectiv co-determinată politic. Totuși, politica rezidă aici în modalitatea de *folosire a semnelor.* Politica teatrului este *o politică a percepției.* Pentru a-l defini, trebuie să ne amintim că modul de percepție nu poate fi separat de existența teatrului într-o lume a mediilor care modelează masiv orice percepție. Imaginea transmisă cu iuțeala fulgerului și aparent fidelă realității sugerează realul, pe care totuși mai întâi îl supune, îl domolește și îl mai dezamorsează. Produs departe de locul unde este receptat, receptat departe de locul unde a luat naștere, înscrie un fel de indiferență în tot ceea ce este arătat. Noi intrăm în contact (mediatizat) cu toate și totodată ne percepem decuplați de abundența de fapte și ficțiuni în legătură cu care suntem informați. E adevărat că mediile dramatizează făr încetare și conflictele politice, dar preaplinul de informații, coroborat cu dizolvarea

efectivă a liniilor clar recognoscibile ale frontului politic al întâmplărilor, produce în atotprezența imaginii electronice o *lipsă de coerență* (în zadar negată prin insistentele gesturi de apel din partea mediilor) între redare şi obiectul redat, între redare şi receptarea redării. Ea este tot mereu reconfirmată de tehnica circulației mediatice a semnelor. Cei ce par a relata sunt nişte indivizi, dar e vorba de nişte colective care la rândul lor funcționează doar *ca funcțiuni ale mediului respectiv,* şi nu sunt nicidecum ele acelea care se servesc de acel mediu. Ceea ce se întâmplă clipă de clipă este ştergerea urmelor, evitarea acțiunii autoreferențiale a semnului. În felul acesta intervine o mascată "înjumătățire" a limbii. Pe de o parte, mediul îl degrevează pe emitent de orice legătură cu ceea ce a emis şi totodată îi ocultează receptorului percepția faptul că participarea la limbă îl face răspunzător de mesaj şi pe el, pe receptor. La fel ca basmele, trucurile tehnice şi dramaturgiile convenționale lansează – ca mijloc de apărare împotriva fricii, atât a producătorilor de imagini, cât şi a celor ce le consumă – fantezia liniştitoare a atotputerniciei mediatice: iluzia că dispui în pace de toate realitățile, inclusiv de cele mai incredibile, fără să fii tu însuți afectat de ele. Cu cât e mai nemărginită oroarea redării, cu atât e mai ireală condiția ei. Oroarea rimează cu confortul. Iar acel element "neliniştitor", misterios, înspăimântător, pe care Freud îl găsea în contopirea dintre semn şi semnificat, rămâne pe dinafară.

Ar fi absurd să ne aşteptăm ca teatrul să poată să opună o alternativă eficientă masivei, copleşitoarei puteri a acestor structuri. Dar putem să mutăm întrebarea de la problema unei teze sau antiteze politice, chiar la planul întrebuințării semnelor. Ține de structura percepției mijlocite de medii ca, între fiecare dintre imaginile receționate în parte, dar mai cu seamă între receptarea şi emiterea de semne, să nu se constate nicio legătură, nicio relație de tip adresare-răspuns. Singur teatrul poate să reacționeze la asta cu o *politică a percepției* care ar putea însemna în acelaşi timp o estetică a *răspunderii şi răspunsului.* În locul dualității înşelătoare a lui Aici şi Acolo, a lui Înăuntru şi Afară, el poate să împingă în centru neliniştitoarea *implicare* bilaterală a *actorilor şi spectatorilor în producerea de imagini teatrale* şi, astfel, să facă vizibil firul rupt dintre percepție şi experiența proprie. O astfel de experiență nu ar fi doar estetică, ci, astfel, şi etic-politică. Toate celelalte elemente, până şi cea

mai desăvârşită demonstraţie politică, ar intra inevitabil în diagnosticul lui Baudrillard, anume că nu mai avem de-a face decât cu simulacrele aflate în circulaţie.

Estetica riscului

Acum ar trebui să fie deja evident că, pentru o politică a percepţiei în teatru, ceea ce contează aici nu e teza (sau antiteza), nici *statement*-ul sau angajamentul politic (care îşi au locul în domeniul politicii reale, nu al celei reprezentate), ci tocmai lipsa de respect faţă de orice viabilitate şi afirmaţie etică, altfel spus: inclusiv ignorarea tabuurilor. Cu tabuul, teatrul are de-a face tot mereu, iar şi iar.[337] Dacă privim "tabu-ul" ca pe o formă de reacţie ancorată în social – o reacţie care, încă înaintea oricărei prelucrări raţionale, respinge anumite realităţi, tipuri de comportament sau imagini ca "intangibile", respingătoare, inacceptabile – aşadar, ca pe un afect care se manifestă înainte de orice evaluare raţională, atunci e potrivită observaţia, făcută de multe ori, cum că tabu-ul aproape că a dispărut în decursul proceselor de raţionalizare, demitologizare şi împrăştiere a vrăjilor. În locul unei analize care nu e posibilă aici, riscăm generalizarea următoare: societatea contemporană nu cunoaşte nimic – sau aproape nimic – despre care ea nu ar putea să discute raţional. Dar ce e de făcut în condiţiile în care această raţionalizare a amorţit până şi acele reflexe omeneşti de care e atât de multă nevoie, de vreme ce ele ar putea constitui condiţia unei reacţii neîntârziate într-un moment hotărâtor? Oare desconsiderarea unor impulsuri spontane (de pildă, cu privire la mediu, animale, climă, răceală socială) în favoarea unui raţionalism economic pragmatic nu duce la dezastre pe cât de evidente, pe atât de inevitabile? În lumina acestei eliminări progresive a reacţiei afective nemijlocite, devine evidentă importanţa tot mai mare a cultivării afectelor, a "antrenării" unei emoţionalităţi netutelate de prealabile consideraţii raţionale. Singur, demersul explicativ nu este de ajuns. (De altfel, chiar în epoca lui de glorie, Iluminismul secolului al 18-lea a fost însoţit de un la fel de puternic curent al sensibilităţii.) Va deveni din ce în ce mai mult o misiune a practicilor "teatrale" să con-

struiască, prin joc, situații care să stimuleze eliberarea şi manifestarea afectelor.

Încă din Baroc s-a coagulat concepția că e important ca teatrul să aibă capacitatea unui anumit "antrenament" emoțional. Opitz a definit tragedia şi prin sarcina de a-l pregăti mai bine pe spectator pentru propriile sale "tulburări", ajutându-l să exerseze mai înainte *constantia,* puterea stoică de a răbda. Lessing şi – odată cu el, Iluminismul – a văzut teatrul ca pe o şcoală a sentimentului compasiuni. Până şi Brecht i-a recunoscut teatrului, pe care nu avea de gând să-l lase pradă "vechilor" emoții, sarcina de a ridica sentimentele "pe o treaptă mai înaltă" şi de a promova sentimente precum dragostea de dreptate şi indignarea față de nedreptate. În epoca raționalizării, a idealului calculului, a rațonalității generalizate a pieței, teatrului îi revine rolul ca, prin intremediul unei estetici a riscului, să manipuleze acele extreme ale afectului care conțin întotdeauna şi posibilitatea încălcării tabu-ului. Aceasta este dată atunci când spectatorii sunt confruntați cu problema modului în care să se comporte față de ceea ce se petrece în prezența lor, de îndată ce nu mai este dată distanța sigură care trebuia să garanteze diferența estetică între sală şi scenă. Tocmai această realitate a teatrului, anume că el poate să se joace cu acea graniță, îl predestinează la acte şi acțiuni în care nu e formulată o realitate "etică" ori chiar o teză etică, ci ia naştere o situație în care spectatorul este confruntat cu frica abisală, cu ruşinea, chiar şi cu manifestarea agresivității. Cu acest prilej, devine limpede o dată în plus că teatrul nu îşi câştigă realitatea estetică şi politic-etică prin enunțuri, teze, informații, oricât ar fi ele de meşteşugit jucate, pe scurt: prin conținutul său în sensul tradițional. Dimpotrivă, face parte din constituția lui să declanşeze o spaimă, să lezeze nişte sentimente, să producă dezorientare; toate astea ar trebui ca, tocmai prin procese aparent "imorale", "asociale", "cinice", să-l oblige pe spectator să se confrunte cu propria lui prezență, fără să-l priveze nici de amuzamentul şi şocul recunoaşterii, nici de durere, nici de plăcerea care, doar ea, ne face să ne întâlnim la teatru.

NOTE

[1] Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*. (Textul teatral care nu mai este dramatic. Piese de teatru actuale şi analiza lor), Tübingen 1997, p. 177.

[2] ibidem, p. 178.

[3] ibidem, p. 204 şi urm.

[4] ibidem.

[5] v. foarte utila antologie de texte filosofico-politice despre teatru a lui Timothy Murray (ed.): *Mimesis, Masochism & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought.* Michigan 1997.

[6] Wilfried Floeck (ed.): *Tendenzen des Gegenwartstheaters* (Tendințe în teatrul contemporan), Tübingen 1998.

[7] Hans-Thies Lehmann: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie* (Teatru şi mit. Constituția subiectului în discursul tragediei antice), Stuttgart 1991.

[8] Richard Schechner: *Performance Theory* (Teoria performance-ului). New York 1988, p. 21..

[9] Ibidem, p. 22.

[10] Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümmer* (Erori complete). Frankfurt am Main 1986, p. 21.

[11] Hans-Thiess Lehmann: *Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers "Bildbeschreibung*<< (Teatrul privirilor. Despre "Descriere de tablou << de Heiner Müller). În Ulrich Profitlich (ed.), *Dramatik der DDR* (Dramaturgia în R. D. G.. Frankfurt am Main 1987, p. 186-202.

[12] Patrice Pavis: *The Classical Heritage of Modern Drama. The Case of Postmodern Theatre* (Moştenirea clasică a dramei moderne. Cazul teatrului postmodern). În *Modern Drama* (Drama modernă), vol. XXIX, Toronto 1986, p. 1. Teatrul de avangardă, se spune aici, "needs classical norms to establish its own identity<< ("are nevoie de norme clasice pentru a-şi stabili propria identitate<<).

[13] Christopher Innes: *Avant Garde Theatre 1892-1992* (Teatrul de avangardă de la 1892 la 1992). Londra 1993, p. 3.

[14] Knut Ove Arntzen: *A Visual Kind of Dramaturgy: Project Theatre in Scandinavia* (Un fel vizual de dramaturgie: Teatrul de proiect în Scandinavia). În Small Is Beautiful. *Small Countries Theatre Conference.* (Ce-i mic e frumos. Întâlnirea teatrală a ţărilor mici), Glasgow 1990. P. 43-48.

[15] Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas: 1880-1950* (Teoria dramei moderne: 1880-1950), ediția a 18-a, Frankfurt am Main 1987, p. 13.

[16] Andrezej Wirth: *Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nach-brechtschen Theaterkonzepte* (De la dialog la discurs. O încercare de sinteză a conceptelor teatrale post-brechtiene). În *Theater heute* (Teatrul azi) 1/1980. P. 16-19.

[17] Ibidem, p. 19.

[18] *Heiner Müller Material,* hg. von Frank Hörnigk (Material despre Heiner Müller, editor Frank Hörnigk), Göttingen 1989, p. 50.

[19] Paul Stefanek: *Lesedrama? – Überlegungen zur szenischen Transformation "bühnenfremder" Dramaturgie.* (Reflecţii asupra tansformării scenice a dramaturgiei "inadecvate<< scenei). În: Erika Fischer-Lichte: *Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt am Main 1983* (Drama şi montarea ei. Prelegerile Colocviului internaţional semiotica literaturii şi a teatrului Frankfurt am Main 1983). Tübingen 1985, p. 133-145.

[20] Martin Esslin: *An Anatomy of Drama* (O anatomie a dramei). New York 1979, p. 14.

[21] Victor Turner: *On the Edge of the Bush.* University of Arizona Press 1985, p. 300 şi urm.

[22] Jean François Lyotard: *Affirmative Ästhetik* (Estetica afirmativă). Berlin 1982, p. 12.
[23] Ibidem, p. 21.
[24] Ibidem.
[25] Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften Bd. 7* (Teoria estetică. Scrieri complete, vol. 7). Frankfurt am Main 1970, ediția a 4-a 1984, p. 425.
[26] Hans-Thies Lehmann: *Dramatische Form und Revolution in Georg Büchners "Dantons Tod" und Heiner Müllers "Der Auftrag*", (Formă dramatică şi revoluție în *Moartea lui Danton* de Georg Büchner şi Misiunea de Heiner Müller), în: Peter von Becker u. a. (ed.): *Dantons Tod. Die Trauerarbiet im Schönen. Ein Theater-Lesebuch.* Frankfurt am Main 1980, p. 107.
[27] Ernst Schumacher, citat după H.-T. Lehmann: ibidem, p. 109.
[28] Aristoteles: *Poetik.* Herausgegeben und übersetzt von Manfred Fuhrmann (Aristotel: Poetica. Editată şi tradusă de Manfred Fuhrmann) . Stuttgart 1982, Capitolul 4, p. 11 şi urm.
[29] Ibidem, Capitolul 7, p. 26 şi urm.
[30] Ibidem, Capitolul 6, p. 23.
[31] Christoph Menke: *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel* (Tragedie în morală. Dreptate şi libertate la Hegel). Frankfurt am Main 1996.
[32] Ibidem, p. 42.
[33] Ibidem, p. 45.
[34] Paul de Man: *Die Ideologie des Ästhetischen.* (Ideologia esteticului). Frankfurt am Main 1993, p. 54.
[35] Georg Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes. Werke Band III* (Fenomenologie spiritului. Opere vol. III). Frankfurt am Main 1986, p. 205 şi urm.
[36] Hegel: *Ästhetik.* Werke Band XIII. (Opere. Volumul XIII), Frankfurt am Main 1986, p. 205, citat după Menke, loc. cit., p. 51.
[37] Menke, loc. cit., p. 54 şi urm.
[38] Ibidem, p. 51
[39] Ibidem, p. 178.

[40] Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (Fenomenologia spiritului), loc. cit., p 511
[41] Ibidem, p. 517
[42] Ibidem
[43] Citat după Menke, loc. cit., p. 185
[44] Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (Fenomenologia spiritului), loc. cit., p. 518
[45] O. Eberle: *Cenalora. Leben, Glauben, Tanz und Theater der Urvölker* (Cenalora. Viața, credința, dansul şi muzica popoarelor primitive). Olten 1954
[46] cit. după Peter Jelavich: *Populäre Theatralik, Massenkultur und Avantgarde: Betrachtungen zum Theater der Jahrhundertwende* (Teatralitate populară, cultură de mase şi avangardă: observații despre teatrul dintre secole). În Herta Schmid / Jurij Striedter (ed.): *Dramatische und theatralische Kommunukation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters* (Comunicare şi teorie teatrală. Contribuții la istoria şi teoria dramei şi teatrului). Tübingen 1992, p. 257.
[47] Alexander Kluge / Heiner Müller: *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche, Neue Folge* (Sunt inginer topometru. Convorbiri, serie nouă. Hamburg 1996, p. 95.
[48] Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Scrieri complete) I, 1. Frankfurt am Main 1974, p. 200 şi urm.
[49] Patrick Primavesi: *Kommentar Übersetzung Theater in Walter Benjamins frühen Schriften* (Comentariu traducere teatru în scrierile timpurii ale lui Walter Benjamin). Frankfurt am Main 1998, p. 291, precum şi întrega prezentare de la p. 270 şi urm. a conexiunilor complexe ce nu pot fi analizate aici.
[50] comp. Bernard Dort: *Une écriture de la représentation* (O scriere a reprezentării), în *Théâtre en Europe* nr. 10 (număr special Pirandello), p. 18-21
[51] Antoine Vitez în *Théâtre en Europe* nr. 13, 1987, p. 9.
[52] comp. Pe lângă publicațiile germane ş. a.: *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective.* Iowa University Press 1997, p. 71 şi urm. şi în mai multe locuri.

[53] Jean-Jacques Roubine: *Théâtre et nise en scéne 1880-1980* (Teatru şi punere în scenă), Paris 1980, p. 54 şi urm.

[54] Eugéne Ionesco, *Notes et contre-notes* (Note şi contra-note). Paris 1962, p. 159. Comp. în acest sens: Guy Michaud: *Ionesco. De la dérision à l'anti-monde.* În Jean Jacquot (ed.): Le théâtre moderne II. Paris 1973, p. 37-43, în special p. 39.

[55] Martin Esslin: *Absurdes Theater* (Teatrul absurdului), Frankfurt am Main 1967, p. 12.

[56] Ibidem, p. 14.

[57] Martin Esslin, loc. cit., p. 15 şi urm.

[58] Gerda Poschmann, loc. cit., p. 183.

[59] Harald Weinrich: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* (Tempus. Lumea, discutată şi povestită). Stuttgert 1971.

[60] Peter Iden: *Am Ende der Neuigkeiten. Am Anfang des Neuen?* In: Theter 1980, Jahrbuch Theater Heute (La capătul noutăţilor. Începutul noului? În *Theater 1980*, Anuarul *Theater Heute*), p. 126.

[61] Ibidem, p. 127.

[62] Manfred Pfister: *Das Drama* (Drama). München 1980, p. 330.

[63] Michael Kirby: *A Formalist Theatre* (Un teatru formalist). Pennsylvania 1987, p. 99 şi urm.: "Teatrul de avangardă a început – cu mult înainte de acel "Ubu Roi" – cel mai târziu cu simboliştii. Estetica simbolistă a manifestat o orientare spre interior, întorcând spatele lumii burgheze şi normelor ei şi îndreptându-se spre o lume mai personală, mai privată şi mai ieşită din comun. Spectacolul simbolist avea loc în teatre mici. El era relaxat, distant şi static, implica un angajament corporal redus. Adeseori lumina era scăzută. Actorii acţionau adeseori în spatele unor paravane (...) Arta era autoreferenţială, izolată şi suficientă sieşi. Putem numi asta modelul 'ermetic' al reprezentaţiei avangardiste."

[64] Peter Szondi: *Das Lyrische Drama* (Drama lirică). Frankfurt am Main 1975, p. 360.

[65] "Drama este ceva care se întâmplă, No este cineva care soseşte." Comp. Moriaki Watanabe: *Quelqu'un arrive. Théâtre en Europe 13* (1987), p. 26-30, precum şi Stéphane Mallarmé: *Oeuvres complètes* (Opere complete). Paris 1970, p. 1167.

[66] "drame monopersonnel, offrant la même structure que le rêve". Comp. Watanabe, loc. cit., p. 30.

[67] Didier Plassard: L'acteur en effigie. *Figures de l'homme artificel dans le théâtre des avangardes historiques. Allemagne, France, Italie* (Actorul în efigie. Figuri ale omului artificial în teatrulavangardelor istorice. Germania, Franța, Italia). Lausanne 1992, p. 38. – Fraza din scrierea "Un teatru al androizilor" sună după cum urmează: "Se mai pare că orişice fiinţă care trezeşte aparenţa de viaţă fără a fi vie, ne face să ne gândim la puteri ieşite din comun. (...) Aceştia sunt morţii, care par aşadar să ne vorbească nouă cu vocile lor sublime..."

[68] Monique Borie: *Le fantôme ou le théâtre qui doute* (Fantoma, sau teatrul care se îndoieşte). Paris 1997.

[69] "Ceva din Hamlet a murit pentru noi în ziua în care l-am văzut murind pe scenă. Spectrul unui actor e cel care l-a detronat, şi nu mai putem să-l înlăturăm pe uzurpatorul viselor noastre." Cit. după Plassard, loc.cit., p. 35.

[70] Hans Peter Bayerdörfer: *Materlincks Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie* (Impulsurile date de Materlinck teoriei teatrului). În: Dieter Kafitz (ed.): *Drama und Theater der Jahrhundertwende* (Drama şi teatrul de la sfârşitul secolului XIX şi începutul secolului XX), Tübingen 1991, p. 125.

[71] Cit. după Szondi: *Das lyrische Drama* (Drama lirică), loc. cit., p. 19.

[72] Ibidem.

[73] Ibidem, p. 352.

[74] Ibidem, 143 şi urm.

[75] Ibidem, p. 144.

[76] Oskar Panizza: *Der Klassizismus und das Eindringen des Varieté* (Clasicismul şi pătrundere teatrului de varietăți). În: "Die Gesellschaft" (Societatea), Oct. 1896, p. 1252-1274.

[77] Cit. după Jelavich, loc. cit., p. 255.

[78] Comp. pt. întregul pasaj Harold B. Segele: *Turn of the Century Cabaret* (Cabaretul dintre secole). New York 1987; Centre Nationale Recherches Scientifiques: *Du Cirque au Théâtre. L'Age d'Homme*. (De la circ la teatru. Vârsta omului). Lausanne 1983.

[79] "Un mit nu este o poveste pe care o citeştie de la stânga la dreapta şi de sus în jos; este ceva ce ai sub ochi tot timpul ca pe un întreg. Poate că asta a vrut să spună Gertrude Stein când a afirmat că de acum înainte piesa de teatru este un peisaj." Cit. după Elinor Fuchs: *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism* (Moartea personaj. Perspective asupra teatrului de după modernism). Indiana University Press, 1996, p. 93.

[80] Ibidem, p. 102: "It is the lyrical mode, essentially static and reflective, that is the key to linking Foreman back to Stein and Materlinck, and horizontally to Wilson and many of his contemporaries creating landscape stagings." (Modul liric, esențialmente static şi reflexiv, este chaeia care face legătura dintre Foreman, înapoi, cu Stein şi Maeterlinck, şi pe orizontală cu Wilson şi mulți dintre contemporanii săi care creează spectacole-peisaj.)

[81] Bonnie Marranca: *Ecologies of Theater.* Baltimore 1996, p. 18.

[82] Alain van Crugten: *S. I. Witkiewicz. Aux sources d'un théâtre nouveau.* (La izvoarele unui teatru nou). Lausanne 1971, p. 114 şi urm.

[83] Ibidem, p. 281

[84] Ibidem, p. 290 şi 357

[85] Ibidem, p. 116

[86] Edith Almhofer: *Performance Art. Die Kunst zu leben* (Performance art. Arta de a trăi). Viena, Köln, Graz 1986, p. 15.

[87] David G. Zinder: *The Surrealist Connection* (Filiera suprarealistă). Ann Arbor 1976.

[88] Cit. după Wolfgang G. Müller: *Das Ich im Dialog mit sich selbst* (Eul în dialog cu sine însuşi), loc. cit. p. 333.

[89] Jan Mukarovský: *Kapitel aus der Ästhetik* (Capitole din esteticü). Frankfurt am Main 1970, p. 32 şi cont.

[90] Richard Schechner: *Performance Theory* (Teoria performance-ului), loc. cit.

[91] Comp. Jacquot, loc. cit., p. 78.

[92] Jean Genet, *L'étrange mot d'urbanisme*. În *Oeuvres complètes*. Vol. 4, Paris 1968, p. 9 şi urm.

[93] "Le dialogue avec les morts este ce qui donne à l'oeuvre d'art sa véritable dimension." ("Dialogul co morții este acela care-i dă operei de artă adevărata sa dimensiune.") (Borie, loc. cit., p. 272)
[94] Ibidem. "...opera de artă nu este gândită pentru generațiile următoare, ale copiilor. Ea este oferită mulțimii nesfârşite a celor care au murit."
[95] T. S. Eliott: *A Dialogue on Dramatic Poetry* (Un dialog asupra poeziei dramatice). În: *Selected Essays* (Eseuri alese), Londra 1932, p. 35. "Singura dramaă care mi-ar oferi satisfacție, acum, ar fi o mesă bine susținută."
[96] *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. (Modelul de piese didactice al lui Brecht. Mărturii, discuții, experiențe.) Ed. de Reiner Steinweg. Frankfurt am Main 1976, p. 105.
[97] Tadeusz Kantor: *Theater des Todes* (Teatrul morții). Zirndorf 1983, p. 81.
[98] Ibidem, p. 81
[99] Ibidem, p. 80
[100] Borie, loc. cit., p. 258.
[101] Georg Hensel, Faz (Frankfurter Allgemeine Zeitung), 15.6.1995.
[102] Ibidem
[103] T. Kantor, *Theater des Todes*, loc. cit. p. 115.
[104] Ibidem, p. 114 şi urm.
[105] Ibidem, p. 253
[106] Ibidem, p. 253 şi urm.
[107] Ibidem, p. 257
[108] FAZ din 21.8.1989.
[109] Comp. Carie Asman, *Theater und Agon / Agon und Theater* (Teatru şi agon / Agon şi teatru). În: Modern Language Notres. 107/3, 1992, p. 606-624; şi, pentru contextul general al discuției despre agon: Patrick Primavesi: *Kommentar Übersetzung Theater in Walter Benjamins frühen Schriften* (Comentariu traducere teatru în scrierile timpurii ale lui Walter Benjamin). Frankfurt am Main 1998, p. 254 şi urm.
[110] Comp. Georges Banu: *Klaus Michael Grüber*: ...il faut que le théâtre passe a traverse les larmes... (...teatrul trebuie să treacă dincolo de lacrimi...). Paris 1993

[111] Comp. Hans-Thies Lehmann: *Antiquité et modernité par delà le drame.* În Banu: loc. cit., p. 201-206.

[112] Franz Wille, în: *Theater heute* 9/95, p. 4-7; textul piesei în acelaşi loc, p. 50-55

[113] Richard Schechner: *Performance theory*, loc. cit., p. 185

[114] Bernhard Waldenfels: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3* (Praguri de sens. Studii de fenomenologie străinului 3). Frankfurt am Main 1999, p. 138.

[115] Birgit Verwiebe: *"Wo die Kunst endigt und die Wahrheit beginnt" – Lichtmagie und Verwandlung im 19. Jahrhundert* ("Unde se termină arta şi începe adevărul" –Magia luminii şi transformare în secolul XIX). În: *Sehsucht. Über die Veränderung visueller Wahrnehmung* (Beția privirii. Despre modificarea percepției vizuale). Göttingen 1995, p. 90

[116] B. Verwiebe, loc. cit., p. 85.

[117] Stephan Oettermann: *Das Panorama – Ein Massenmedium* (Panorama – un mediu de masă). În: *Sehsucht*, loc. cit., p. 80 şi urm.

[118] Elinor Fuchs, loc. cit., p. 106 şi urm: "I experimentally suggest that a performance genre has emerged that encourages and relies on the faculty of landscape surveyal. Its structures are arranged not on lines of conflict and resolution but on multivalent spatial relationships, 'the trees to the hills to the fields…any piece of it to any sky' as Stein said, 'any detail to any other detail.'"

[119] Ibidem, p. 107. ("El creează în cadrul culturii avansate o fragilă bancă de date de imagini din natură. Pe această cale şi printr-o multitudine de alte căi, teatrul postmodern trimite la o scenă post-antropocentrică.")

[120] Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Band X* (Critica puterii de judecată, ediția de opere, vol. X). Frankfurt am Main 1974, p. 149 şi urm. (§49).

[121] *TAT Zeitung*, Frankfurt am Main, februarie 1991.

[122] Heiner Goebbels/Hans-Thies Lehmann: *Gespräch* (Convorbire). În: Wolfgang Storch (ed.): *Das szenische Auge* (Ochiul scenic). Berlin 1996, p. 76 şi urm.

[123] Comp. Patrick Primavesi: *Kommentar Übersetzung Theater in Walter Benjamins frühen Schriften* (Comentariu traducere teatru în scrierile timpurii ale lui Walter Benjamin). Frankfurt am Main 1998.

[124] Helene Varopoulou: *Musikalisierung der Theaterzeichen* (Muzicalizarea semnelor teatrale). Conferință la prima ediție a Academiei Internaționale de Vară Frankfurt am Main august 1998. Manuscris nepublicat.

[125] ibidem

[126] ibidem

[127] ibidem

[128] Convorbire cu Paul Koeck, în broşura Theater der Welt 1996.

[129] ibidem

[130] Stéphane Mallarmé, loc. cit., p. 304 (sublinierea autorului).

[131] Rolf Kloepfer: *Das Theater der Sinn-Erfüllung: DOUBLE & PARADISE* (Teatrul sensului împlinit), spectacol al Serapionstheater, Viena, ca exemplu de teatru total. În: Erika Fischer-Lichte (ed.): *Das Drama und seine Inszenierung* (Drama şi punerea ei înscenă). Frankfurt am Main 1983, p. 199-218.

[132] Renate Lorenz: Jan Fabres *"Die Macht der theatralischen Torheiten" und das Problem der Aufführungsanalyse* ("Puterea nebuniilor teatrale" de Jan Fabre şi problema analizei spectacolului), lucrare de diplomă, Gießen 1988.

[133] Waldenfels, loc. cit., 112 şi urm., sublinierea autorului

[134] Richard Schechner: *Performance Theory*, loc. cit., p. 170 ("living beings are reified into symbolic agents. Such reifieng is monstruous, I condemn it without exception." – "ființele vii sunt reificate în agenți simbolici. O asemenea reificare e monstruoasă, o condamn fără excepție.")

[135] Jan Mukarovský: *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt am Main 1970, p. 12.

[136] Jan Mukarovský: loc cit., p. 103 (subl. autorului)

[137] Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters* (Semiotica teatrului), vol. 1, loc. cit., p. 197.

[138] Siemke Böhnisch: *Gewalt auf der Bühne – Kritik eines Paradigmas* (Violența pe scenă – critica unei paradigme). În: Jan Berg/ Hans-Otto

Hügel/ Hajo Kurzenberger (ed.): *Authentizität als Darstellung* (Autenticitatea ca reprezentare). Hildesheim 1997, p. 122-131, aici p. 127.

[139] Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode* (Adevărul ca metodă). Tübingen 1965, p. 285.

[140] Gérard Berreby (ed.): *Documents relatifs à la fondation de l'internationale situationniste* (Documente referitoare la înființarea Internaționalei situaționiste). Paris, 1985, p. 616. În Manifestul de înființare a Internaționalei Situaționiste, Guy Debord a afirmat: "Notre idée centrale est celle de *la constrcution de situations,* c'est à dire la constrcution concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionelle supérieure." ("Ideea noastră centrală e aceea a construirii de situații, adică construirea de ambianțe de moment ale vieții şi transformarea lor într-o calitate pasională superioară.")

[141] *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Dicționar istoric de filosofie). Ed. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel 1995 Vol. 9, col. 936: "Cu noțiunea de situație socială voi desemna un segment spațial delimitat, dat undeva, în al cărei cadru, o persoană care intră devine membru al adunării care se desfăşoară (sau care tocmai începe). Situațiile încep atunci când intervine observarea/supravegherea reciprocă şi se sfârşesc atunci când penultima persoană a plecat."

[142] Susanne K. Langer: *Feeling and Form* (Sentiment şi formă). New York 1953, p. 318.

[143] Jacquot: *Le Théâtre moderne*, loc. cit., p. 27.

[144] Citat după: *Le Théâtre moderne*, p. 21: "Dacă admitem că toți actorii unei piese de teatru sunt până la urmă deghizați, atunci e sigur că până şi în drama cea mai sumbră intră în joc şi un element al comicului."

[145] Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur* (Însemnări despre literatură) I. Frankfurt am Main 1969, p. 67.

[146] Toate citatele loc. cit., p. 67-69.

[147] Marcel Proust, *A la recherche de temps perdu*. Vol. III. Paris 1954, p. 872

[148] Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays* (Spiritul prevenitor şi spiritul tocit. Eseuri critice) III. Frankfurt am Main 1990, p. 47-66.

[149] Interviu public la Viena, în 5.6.1991.

[150] Kirsten Herkenrath: *Jan Lauwers' "Antonius und Cleopatra". Eine nachepische Theaterkonzeption. Diplomarbeit* ("Antoniu şi Cleopatra" al lui Jan Lauwers. O concepție teatrală post-epică. Lucrare de diplomă). Gießen 1993.

[151] Comp. critica lui Gerald Sigmund la spectacolul de la Casa Artiştilor Mousonturm din Frankfurt am Main, în FAZ din 8.6.1997.

[152] Goethe-Schiller. *Briefwechsel*. (Corepondență) Hamburg 1961, p. 271.

[153] ibidem

[154] Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Gesammelte Schriften Bd. 4* (Scrieri complete vol. 4). Frankfurt am Main 1980, p. 159.

[155] Jean-Pierre Sarrazac: *L'avenir du drame. Ecritures dramatiques contemporaines* (Viitorul dramei. Scrieri dramatice contemporane). Lausanne 1981, p. 178: "Recursul la hipernaturalism – aşadar, la un naturalsim complicat şi, cum se spune, de 'gradul doi' (...) Publicul este invitat la un concum exotic de tranşe de viață fezandate."

[156] Ibidem, p. 179

[157] Ibidem, p. 175 şi urm.

[158] Gérard Genette: Palimpsestes. Paris 1982

[159] v. (pt. întregul fragment) Stefan Strehler: *Popmimen in der Bühnenburg* (Mimi pop în Cetatea Scenei), spex nr. 11, 1998, p. 80-82.

[160] *Maske und Kothurn* (Mască şi coturn), anul 36/1990, caietele 1-4. *Theater Angelus Novus* (Teatrul Angelus Novus). *Antikenmaterial VI. Tod des Hektor* (Material antic VI. Moartea lui Hector); hg. v. (ed.) Aziza Haas; *Menschen-Material. Die Maßnahme* (Material uman. Müsura), hg. v. (ed.) Aziza Haas, Jozsef Szeiler, Barbara Wallburg. Berlin 1991; *HamletMaschine. TokyoMaterial* (Maşinăria Hamlet. Material tokiot), hg. v. Aziza Haas. Berlin 1991.

[161] Martin Esslin, *Anatomy of Drama* (Anatomia dramei), loc. cit., p. 93.

[162] Robert Wilson, citat după Holm Keller: *Robert Wilson. Regie im Theater* (Robert Wilson. Regia, în teatru). Frankfurt am Main 1997, p. 292.

[163] Jan Kott: *Shakespeare heute* (Shakespeare, contemporanul nostru). Berlin 1989, p. 292.

[164] Manfred Pfister: *Das Drama* (Drama). München 1988, p. 330.
[165] ibidem, p. 190 şi urm.
[166] ibidem, p. 182
[167] Hans Christoph Angermeyer: *Zuschauer im Drama. Brecht, Dürrenmatt, Handke* (Spectator în dramă. Brecht, Dürrenmatt , Handke). Frankfurt am Main 1971, p. 119.
[168] Gerhard Bauer: *Zur Poetik des Dialogs. Leistung und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutschen Literatur* (Despre poetica dialogului. Performanță şi forme ale dialogului în literatura germană mai nouă). Darmstadt 1977, p. 71 şi urm.
[169] Einar Schleef: *Droge Faust Parzival* (Drogul Faust Parzival). Frankfurt am Main 1997, p. 10.
[170] ibidem, p. 10 şi urm.
[171] ibidem, p. 7
[172] Expresia îi aparține lui Herbert Blau.
[173] Rose-Lee Goldberg, loc. cit., p. 149 şi urm.
[174] Michael Kirby: *A Formalist Theatre* (Un teatru formalist), loc. cit., p. 3 şi cont.
[175] Karlheinz Barck: *Materialität, Materialsimus,* performance (Materialitate, materialism, *performance*), în: Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (ed.): *Materialität der Kommunikation* (Materialitatea comunicării). Frankfurt am Main 1995, p. 121-138, aici p. 133.
[176] Wolfgang Matzat: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle* (Structura dramei şi rolul spectatorului). München 1982, p. 54.
[177] Edith Almhofer: *Performance Art*, Wien, Köln, Graz 1986, p. 44.
[178] Rachel Rosenthal, citată în: Fischer-Lichte: *The Show and the Gaze* (Spectacolul şi privirea atentă), loc. cit., p. 256 şi urm. Compară şi analiza lui Fischer-Lichte pe această temă, loc. cit.
[179] Goldber, loc. cit., p. 172.
[180] Johannes Lothar Schröter: *Identität. Überschreitung. Verwandlung. Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstlern* (Identitate. Depăşire. Transformare. Happening-uri, acțiuni şi performance-uri realizate de artişti plastici). Münster 1990, p. 210 şi urm.
[181] Richard Schchner: *Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich. Aus dem Amerikanischen von Susanne Winnacker*

(Antropologie teatrală. Joc şi ritual în comparaţia dinte culturi. Din americană de Susanne Winnacker). Reinbek 1990, p. 102.

[182] Schechner, loc. cit., p. 68 şi urm.

[183] Hans Ulrich Gumbrecht: *American Football – im Stadion und im Fernsehen.* In: Gianni Vattimo u. Wolfgang Welsch (ed.): *Medien-Welten Wirklichkeiten*. Mănchen 1998, p. 208.

[184] ibidem, p. 211

[185] ibidem, p. 214

[186] Karl Heinz Bohrer: *Der absolute Präsens* (Prezentul abslout). Frankfurt am Main 1994, p. 7.

[187] ibidem, p. 40 şi urm.

[188] ibidem, p. 41

[189] ibidem

[190] ibidem, p. 62

[191] ibidem, p. 181

[192] Alexander Kluge / Heiner Müller: *Ich bin ein Landvermesser* (Sunt un ingienr topometru), loc. cit., p. 95.

[193] Bertolt Brecht: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (Marea ediţie comentată de la Berlin şi Frankfurt). Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1993, vol. 14, p. 47.

[194] Bernard Dort: *La Représentation émancipée* (Reprezentaţia emancipată). Arles 1988, p. 173.

[195] Antonin Artaud. *Zweites Manifests des "Theaters der Grausamkeit"* (Al doilea manifest al "Teatrului cruzimii"). În: *Le théâtre et son double* (Teatrul şi dublul său). Paris 1964, p. 189.

[196] v. Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main 1978.

[197] Julia Kristeva: *Polylogue*. Paris 1977.

[198] Roland Barthes: *Die Lust am Text* (Plăcerea textului). Frankfurt am Main 1974, p. 62.

[199] Dietmar Polaczek în FAZ din 3.2.1992, despre "Descrierea unei lupte", a lui Corsetti

[200] v. şi *Performing Arts Journal* nr. 11/12, 1979, IV, p. 210.

[201] v. şi Petra Maria Meyer: *Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker* (Cultura memoriei

ascultării. Transformarea mediilor de la Beckett, prin Cage, până la Mayröcker). Düsseldorf, Bonn 1997, p. 120 si urm.

[202] v. şi Helga Finter în *Theater heute* 1/82, p. 49.

[203] cit. după Nils Tabert: *Szenisches Schreiben. Theatralität in den Texten von Kathy Acker* (Scrisul scenic. Teatralitate în textele lui Kathy Ackermann). Diplomarbeit (Lucrare de diplomă) Gießen 1992, p. 46 şi urm.

[204] Jean Jacques Roubine: *Théâtre et mise en scène 1880-1980* (Teatru şi punere în scenă de la 1880 la 1980), p. 166 şi 168.

[205] Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter.* Berlin 1986, p. 27 şi urm. v. şi Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (Cele patru noțiuni de bază ale psihanalizei). Weinheim/ Berlin 1987, p. 204.

[206] v. şi Helga Finter, *Der subjektive Raum* (Spațiul subiectiv). Tübingen 1990, p. 127 şi urm.

[207] Roland Barthes: *Das Rauhe der Stimme* (Asprimea din voce). Berlin 1979, p. 19 şi urm.

[208] Helga Finter. În: *Theater heute* 1/82, p. 49.

[209] Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeialter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Gesammelte Schriften* (Opera de artă în epoca reproductibilității ei tehnice. Scrieri complete vol 1,2). Frankfurt am Main 1974.

[210] v. şi Jacques Derrida: *Spectres de Marx* (Spectre ale lui Marx). Paris 1993.

[211] Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Die Welt der Guermantes 1* (În căutarea timpului pierdut. Guermantes) 1. Frankfurt am main 1967. P. 175.

[212] v. şi Jean-Jacques Roubine: *Théâatre et mise en scène 1880-1980*. Paris 1980, p. 107.

[213] ibidem, p. 114.

[214] Max Frisch, *Tagebücher* (Jurnale) 1946-1949. Frankfurt am Main 1970, p. 65.

[215] v. şi: *Anschauung als ästhetishe Kategorie. Neue Hefte für Philosophie* (Privirea ca şicategorie estetică. Noua revistă de filosofie) nr. 18/19. Göttingen 1980, în special: Manfred Frank: *Die Aufhebung*

der Anschauung im Spiel der Metapher (Suspendarea privirii în jocul metaforei), ibidem p. 58-78.

[216] v. şi Kirsten Gram Holström: *Monodrama Attitudes Tableaux Vivants.* Uppsala 1967.

[217] v. şi: *Raumkonzepte. Ausstellungskatalog* (Concepte spațiale. Catalog de expoziție). Konzept: Hannelore Kersting, Bernd Vogelsang, Helmut Grosse. Frankfurt am Main 1986.

[218] comp. Kirsten Herkenrath: *Jan Lauwers' "Antonius und Cleopatra". Eine nachepische Theaterkonzeption.* Diplomarbeit Gießen 1993, p. 65 şi urm.

[219] Georg Hensel: *Theater der siebzider Jahre* (Teatrul anilor şaptezeci). München 1983, p. 328 şi urm..

[220] Stefanie Carp despre Anna Viebrock, în: Pfüller, V./Ruckhäberle, H-J., loc. cit., p. 120.

[221] Wolfgang Storch, în: Pfüller, V./Ruckhäberle, H-J., loc. cit., p. 99. – În plus: *Theater des Konflikts. Ein Versuch über Einar Schleef.* În: Neue Rundschau 101, nr. 3, 1990.

[222] Theodor Lessing: *Nietzsche*.

[223] v. şi: Theresia Birkenhauer / Annette Storr (ed.): *Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste. Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur* (Temporalități – Despre realitatea artelor. Teatru, film, fotografie, pictură, literatură). Berlin 1998.

[224] Brecht: Brecht, Opere, op. cit., vol. 3, p. 96 şi urm.

[225] Patrice Pavis: *Dictionnaire du théâtre* (Dicționar de teatru), Paris 1987, p. 388: "În dramaturgia clasică se observă o tendință de concentrare şi de dematerializare a timpului dramatic (...) Teatrul clasic dematerializează timpul exterior scenei, dând impresia unei purități a cuvântului."

[226] Alte detalii despre acest spectacol le oferă Simone Seym: *Das Théâtre du Soleil*. Stuttgart 1992, în special p. 91-100.

[227] Pavis, *Dictionnaire*, loc. cit., p. 387: "În toate cazurile avem de-a face cu un fel de timp inițiatic care precedă timpul teatrului (...) un prag şi o prgătire, pregătirea psihologică a *celuilalt timp,* pragul spectacolului."

[228] Hans Blumenberg: *Lebenszeit und Weltzeit* (Timpul vieții şi timpul lumii). Frankfurt am Main 1986, p. 223.

[229] Samuel Beckett: *Stücke und Bruchstücke* (Bucăți şi fragmente). Frankfurt am Main 1978, p. 50-52.

[230] ibidem, p. 70

[231] Heiner Müller, *Der Auftrag, Quartett. Zwei Stücke* (Misiunea, Cvartet. Douü piese). Frankfurt am Main 1988, p. 42.

[232] *Theater heute*, Număr special dedicat teatrului între 1960-1980, p. 84.

[233] Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2* (Imaginea-timp. Cinematograful, 2). Frankfurt am Main 1997,p. 347.

[234] Alexander Kluge / Oskar Negt: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. (Viață publică şi experiență. Contribuții la analiza organizării vieții publice burgheze şi proletare). 1973.

[235] Patrice Pavis: *Dictionnaire du théâtre*, Paris 1987, p. 388.

[236] ibidem

[237] Roland Barthes: *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (Camera luminoasă. Observații despre fotografie). Frankfurt am Main 1989, p. 40 şi urm.

[238] Ar fi interesant să se compare, din acest punct de vedere, teatrul lui Wilson cu încetineala filmică specifică a unor filme ale lui Stanley Kubrick precum "Odiseea spațială 2001" sau "Barry Lyndon": aşa cum, la Wilson, teatrul tinde spre fotografie, tot aşa, la Kubrick, filmul tinde spre imobilitate: o absorbție din mişcare spre liniştea mormântală a imaginilor din spațiul cosmic sau din tablouri ("Barry Lyndon").

[239] Barthes: *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (Camera luminoasă), loc cit., p.106.

[240] Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung* (Diferență şi repetiție). München 1992, p. 364 şi urm.

[241] Gottfried Boehm: *Bild und Zeit* (Imagine şi timp). În: *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* (Fenomenul timp în artă şi ştiință). Ed. Hannelore Paflik. Weinheim 1987, p. 20 şi 23.

[242] v. Peter Jelavich: *Berlin cabaret*, Cambridge Mass. 1993.

[243] cit. după Jelavich, loc. cit., p 255.

[244] Oskar Panizza: *Der Klassizismus und das Eindringen des Varieté* (Clasicismul şi pătrunderea teatrului de varietăţi). În: *Die Gesellschaft* (Societatea). 1252-1274, octombrie 1896. V. şi Frank Wedekind: *Werke in drei Bänden* (Opere în trei volume). Berlin, Weimar 1969. Acolo: *Zirkusgedanken* (Gânduri despre circ). Vol. 3, p. 153 şi urm.; *Im Zirkus* (La circ). Vol. 3, p. 163 şi urm.; Fritz Schwigerling. Vol 1, p. 167 şi urm.

[245] Georg Christoph Tholen und Michael Scholl (ed.): *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtezeit* (Semne ale timpului. Amînări şi interferenţe între sfârşitul lumii şi timpul autentic), Weinheim 1990, p. 13.

[246] v. Gerald Siegmund: *Theater und Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas* (Teatru şi memorie. Cercetări semiotice şi psihanalitice despre funcţia dramei). Tübingen 1990, p. 13.

[247] Pierre Bourdieu: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft* (Sens social. Critica raäiunii teoretice). Frankfurt am Main 1987.

[248] v. Karlheinz Barck: *Materialität. Materialismus, performance* (Materialitate. Materialism, performance). In: Hans Ulrich Gumbrecht şi K. Ludwig Pfeiffer (ed.): *Materialität der Kommunikation* (Materialitatea comunicării), Frankfurt am Main 1988, p. 123.

[249] Peter Handke: *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten* (Ora la care nu ştiam nimic unul despre celălalt), Berlin 1993, p. 32.

[250] ibidem, p. 66

[251] ibidem, p. 28

[252] Bertolt Brecht: *Werke* (Opere), vol 22, ediţia de la Berlin şi Frankfurt, îngrijită de Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei şi Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar 1993, p. 171.

[253] ibidem, p. 2

[254] Pierre Corneille: *Discours sur les trois unités* (Discurs despre cele trei unităţi). În: *Oeuvres complètes*, Paris 1963, p. 844. A se vedea, spre comparaţie, şi importanţa centrală a conceptul de "de-reglare" în poetica modernismului de la Arthur Rimbaud, care ridică acel "dérèglement de tout les sens" la rangul de program al poeziei.

[255] ibidem, p. 845: "...cu cât te preocupi mai puțin de acțiuni trecute, cu atât mai mult ai un auditoriu propice pentru puținul de disconfort pe care i-l oferi, redându-i toate lucrurile prezente fără să-i ceri niciun pic de reflecție a memoriei pentru altceva decât a văzut el."

[256] Roland Bartheoperează distincții între mai multe corpuri în corp: mai cu seamă între corpul plăcerii şi acela al muncii. V. Roland Barthes: *Die Lust am Text* (Plăcerea textului). Frankfurt am Main 1986.

[257] Serghei M. Eisenstein: *Montage der Abstraktion* (Montajul abstracțiunii). În: *Texte zur Theorie des Films* (Texte de teoria filmului), Stuttgart 1979, p. 48.

[258] v. Jean Baudrillard, în: *Ars Electronica* (ed.), *Philosophien der neuen Technologien* (Filosofii ale noilor tehnologii). Berlin 1989, pp 116-119.

[259] v., pt. întregul pasaj: Gottfried Benn (ed.): *Was ist ein Bild?* (Ce este o imagine?) 1995, p. 38 şi 11-38, în mai multe locuri.

[260] Valère Novarina: *Le théâtre des paroles* (Teatrul vorbelor). Paris 1988, p. 22 şi 24: "L'acteur n'est pas un interprète, parce que le corps n'est pas un instrument." ("Actorul nu e un interpret, fiindcă corpul nu este un instrument.") Şi: "L'acteur n'exécute pas mai s'exécute, interprète pas mais se pénètre, résonne pas mais fait tout son corps résonner. Construit pas son personnage mais s'décompose le corps civil maintenu en ordre, se suicide. C'est pas d'la composition d'personnage, c'est de la décomposition d'l'homme qui se fait sur la planche." ("Actorul nu execută, ci se execută, el nu interpretează, dar se penetrează, el nu intră în rezonanță, ci îşi face corpul să producă rezonanță. Nu îşi construieşte personajul, ci îşi descompune corpul păstrat în ordine, se sinucide. Nu compoziția unui personaj, ci descompunerea unui om – asta se întâmplă pe scenă.")

[261] Eugenio Barba şi Iben Nagel Rasmussen: *Bemerkungen zum Schweigen der Schrift* (Observații despre tăcerea scrisului), ed.: C. Falke şi W. Ybema. Frankfurt am Main 1983, p. 39.

[262] Roland Barthes: *Die helle Kammer* (Camera luminoasă), Frankfurt am Main 1989, p. 66.

[263] Giorgio Agamben: *Noten zur Geste* (Însemnări despre gest). În: Jutta Georg Lauer, *Postmoderne und Politik* (Postmodernism şi politică). Tübingen 1992, p. 97-107.

[264] ibidem, p. 99

[265] ibidem, p. 99 şi urm.

[266] Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde* (Lecturi dansante. Imagini corporale şi apariţii spaţiale ale avangardei), Frankfurt am Main 1995, p. 69.

[267] v. şi Gaetano Biccari: *"Zuflucht des Geistes?". Konservativ-revolutionäre, faschistische und national-sozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944. Dissertation* ("Refugiu al spiritului?". Discursuri teatrale conservativ-revoluţionare, fasciste şi naţional-socialiste în Germania şi Italia, de la 1900-1944. Disertaţie). Frankfurt am Main 1998.

[268] v. *Theater der Zeit*, mai/ iunie 96, p. 47.

[269] Valentina Valentini, *Societas Raffaelo Sanzio*. Cit. după dactilogramă.

[270] v. Mallarmé, loc. cit., p. 304

[271] V. Frits Vogels: *Termiek: Driftig zoeken*, în Toneel Theatral nr. 3, 1983, p. 30.

[272] v. autor: *Das Erhabene ist das Unheimliche* (Sublimul e înfricoşătorul), în: Merkur, nr. 9, 1989.

[273] Frank Hörnigk (ed.): *Heiner Müller Material. Texte u. Kommentare* (Material despre Heiner Müller. Texte öi comentarii), Göttingen 1989, p. 50.

[274] Foaie de informare a festivalului *Theater der Welt*, Dresda 16.6.1996. V. şi: Claudia Castellucci/Romeo Castellucci: *Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dall teatro iconoclasta alla super-icona.* Milano 1992.

[275] Emil Hvratin: *Jan Fabre. La Discipline du chaos, le chaos de la discipline*. (Jan Fabre. Disciplina haosului, haosul disciplinei.) Bagnolet 1994.

[276] Paul de Man, *Allegorien des Lesens* (Alegorii ale lecturii), Frankfurt am Main 1988, p. 214.

[277] Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*, Bd. 7, ed. Gretel Adorno şi Rolf Tielmann, Frankfurt am Main 1984 (ediţia a 4-a), p. 354.

[278] Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre*, loc. cit., p. 255.

[279] Thomas Oberender: *Theater der Vergleichgültigung* (Teatrul care produce indiferență). În: *Theater der Zeit*, martie/aprilie 1998, p. 87.
[280] Bertolt Brecht: *Werke*, loc. cit., vol. 3, p. 415.
[281] *Gespräch mit Abdoh* (Convorbire cu Abdoh), în: *Theaterschrift* nr. 3, 1993. *Grenzverletzungen. Über Risiko, Gewalt & innere Notwendigkeit* (Violări de frontieră. Despre risc, violență şi nevoie interioară), ed. Marianne van de Kerkhoven, pp. 48-64, aici p. 58.
[282] ibidem, p. 60
[283] Despre ultima fază a muncii lui relatează discipolul emerit Thomas Richards în: *Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen* (Lucrul cu Grotowski la acțiunile fizice în teatru). Berlin 1996.
[284] R. Buckminster Fuller. Citat după Joachim Krausse. În: Bernhard J. Dotzler (ed.): *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis.* (Percepție şi istorie. Însemnări pentru o *aesthesis materialis*). Berlin 1995, p. 162.
[285] ibidem
[286] Götz Großklaus: *Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmungen in der Moderne* (Timp mediatic. Spațiu mediatic. Despre transformarea percepțiilor spațio-temporale în epoca modernă . Frankfurt am Main 1995, p. 108.
[287] v. David Savran: *The Wooster Group. Breaking the Rules*. New Work 1988.
[288] Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters* (Semiotica teatrului), vol. 1. Tübingen 1988, p. 7 öi urm.
[289] Florian Rötzer: *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien* (Iluzie digitală. Estetica mediilor electronice). Frankfurt am Main 1991, p. 257.
[290] ibidem
[291] Mark Reany: *Virtual Reality on Stage* (Realitatea virtuală pe scenă). În: VR WORLD, mai/iunie 1995.
[292] Manfred Waffender (ed.): *Czberspace. Ausflüge in virtuelle Wirklichkeiten.* Reinbek 1991, p. 114.
[293] v. Florian Rötzer: *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien* (Iluzie digitală. Estetica mediilor electronice). Frankfurt am Main 1991, p. 65.

[294] ibidem p. 67.

[295] Preiau aceste exemple de la Arnd Wesemann: *Vortrag bei "Medienzeitalter"* (Conferință la "Epoca mediilor"), Bremen, 30.04.1996. Dactilogramă..

[296] ibidem

[297] *Theater heute*, număr special Theater 1960-1980, p. 97.

[298] June Schlueter cit. după Sigrid Bauschinger: *Sprechtheater und Theaterbild. Peter Handke auf der amerikansichen Bühne* (Peter Handke pe scena americană). În: Sigrid Bauschinger şi Susan L. Cocalis (ed.): *Vom Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und den USA* (De la cuvânt la imagine. Noul teatru în Germania şi în SUA), Berna 1992, pp. 39-58, aici: p. 47 şi urm.

[299] Birgit Verwiebe: *Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung 1993 in Bonn, Basel* [u. A.] (Dor. Panorama ca distracție de mase în secolul XIX. Catalogul expoziției din 1993 de la Bonn, Basel [ş. a.], 1993, p. 73.

[300] ibidem p. 76

[301] v. şi Birgit Verwiebe: *Sehnsucht*, în mai multe locuri, precum şi: Birgit Verwiebe: *Lichtspiele. Vom Mondscheintransparent zum Diorama*, Stuttgart 1997.

[302] Programul festivalului *Theater der Welt*, Dresden 1996.

[303] Interviu telefonic cu Robert Lepage, realizat de Brigitte Fürle în 1993, publicat în: *Theaterschrift* 5/6, *Über Dramaturgie* (Despre dramaturgie). Ed. Marianne von Kerkhoven, ianuarie 1994, pp. 210-223.

[304] Jochen Schulte-Sasse: *Von der schriftlichen zur elektronischen Kultur. Über neuere Wechselbeziehungen zwischen Mediengeschichte und Kulturgeschichte* (De la cultura scrisă la cea electronică. Despre relațiile dintre istoria mediatică şi istoria culturii). În: Hans Ulrich Gumbrecht şi Ludwig Pfeiffer (ed.): Materialität der Kommunikation, loc. cit., pp. 429-454, aici p. 439.

[305] Friedrich A. Kittler: *Gramophon Film Typewriter*. Berlin 1986, p. 238.

[306] ibidem p. 241

[307] Edith Decker: *Paik. Video*, Köln 1988, p. 173.

[308] ibidem p. 64 öi cont.

[309] Bill Viola: *Katalog Salzburger Kunstverein* (Catalogul Uniunii Artiştilor din Salzburg) 1994, p. 135.
[310] Gerald Siegmund în Frankfurter Sallgemeine Zeitung din 28.1.1998.
[311] Gary Hill. *Katalog Stedelijk Museum Amsterdam/Kunsthalle Wien*. 1993, p. 162.
[312] ibidem p. 159
[313] ibidem p. 172
[314] Gottfried Boehm, *Zeitigung. Annäherung an Gary Hill* (Apropiere de Gary Hill). În: Theodora Vischer (ed.): Gary Hill. *Arbeit am Video* (Lucrurl la video). Basel 1995, p. 26-42, aici p. 26.
[315] v. Gottfried Boehm: *Die Bilderfrage* (Problema imaginilor). În: acelaşi (ed.), *Was ist ein Bild?* (Ce este o imagine?) München 1994, p. 336.
[316] Hans Belting: *Gary Hill und das Alphabet der Bilder* (Gary Hill şi alfabetul imaginilor.) În: Vischer, loc. cit., p. 43-70, aici p. 63.
[317] ibidem p. 64
[318] ibidem p. 65
[319] ibidem p. 64
[320] Vivian Sobchak: *The Scene of the Screen*. În: *Materialität der Kommunikation*, loc. cit., p. 416-428, aici p. 426.
[321] v. citatele precum şi discuţia despre tezele lui Imdahl în: Bernhard Waldenfels, op. Cit., p. 139.
[322] Rustom Barucha şi Gautam Dasgupta: *The Mahabharata: Peter Brooks 'Orientalism'*. În: *Performing Arts Journal* 30, vol. X, nr. 3 (1987), p. 9-16.
[323] Andrzej Wirth: *Interkulturalität und Ikonophilia im neuen Theater* (Interculturalitate şi iconofilie în noul teatru). În: Bauschinger: *Vom Wort zum Bild* (De la cuvânt la imagine), loc. cit., p. 233-243.
[324] Patrice Pavis: *Wilson, Brook, Zadek: Ein interkulturelles Zusammenttreffen?* (O întâlnire interculturală?) În: Erika Fischer-Lichte/Harald Xander (ed.): *Welttheater – Nationaltheater – Lokaltheater? Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts* (Teatrul lumii – teatru naţional – teatru local? Teatru european la sfârşitul secolului XX). Tübingen 1993, p. 179-201.

[325] v. Alain Patrice Nganang: *Interkulturalität und Bearbeitung. Untersuchung zu Soyinka und Brecht* (Interculturalitate şi prelucrare. Cercetări despre Soyinka şi Brecht). Disertaţie Frankfurt am Main 1998, München 1998.

[326] v. Fischer-Lichte: *The Show and the Gaze of Theatre*, loc. cit., p. 223 şi urm.

[327] Julia Kristeva: *Politique de la littérature*. În: *Polylogue*. Paris 1977, p. 13-21.

[328] Hal Foster: *Recordings: Art, spectacle, cultural Politics*. Bay press 1985, p. 145. ("the breakdown of the old structural opposition of the cultural and the economic in the simultaneous commodification of the former and the symbolization of the latter" - "năruirea vechii opoziţii structurale dintre cultural şi economic în co-modificarea simultană a celei dintâi şi simbolizarea celei de-a doua")

[329] ibid., "the transgressive politics of avangardisme presupposes cultural limits which are no longer relevant to the seemingly limitless horizon of multinational capitalism" – "politicia transgresivă a avangardismului presupune limite culturale care nu mai sunt relevante pentru orizonturile aparent nemărginite ale capitalismului multinaţional")

[330] Bertolt Brecht: *Werke*, loc. cit., vol 10, 2, p. 495.

[331] Werner Hamacher: *Affirmativ, Streik*. În: Christiaan L. Hart Nibbrig (ed.): *Was heißt "Darstellen*"?. Frankfurt am Main 1994, p. 340-371.

[332] Arthur J. Sabbatini: *Terrorism, Perform*. In: *High Performance*, vol. 9, nr. 2, p. 29-33.

[333] Richard Schechner: *Performance Theory*, loc. cit., p. 166 şi urm.

[334] Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels* (Societatea spectacolului), Berlin 1996, p. 40.

[335] Samuel Weber: *Humanitäre Intervention im Zeitalter der Medien. Zur Frage einer heterogenen Politik*. (Intervenţii umanitare în epoca mediilor. Despre problema unei politici eterogene.) În: Hans-Peter Jäck, Hannelore Pfeil (ed.), *Politiken des Anderen* (Politici vizavi de ceea ce este diferit), vol. 1, Frankfurt am Main 1995, p. 5-27, aici p. 26.

[336] în *Theater heute* 1, 1990, p. 1.

[337] Autorul: *L'esthétique du risque* (Estetica riscului), în: *L'art du théâtre*, toamnă 1987, nr. 7, p. 35-44.

BIBLIOGRAFIE

Acker, Kathy: *Blood and Guts in High School – Plus Two.* London 1984.

Acker, Kathy: *The Birth of the Poet. În: Wordplays Nr. 5. An Anthology of New American Drama, Performance Arts Journal Publications.* New York 1986, p. 305-334.

Adorno, Theodor W: *Minima Moralia. Gesammelte Schriften,* vol. 4. Frankfurt am Main 1980.

Agamben, Giorgio: *Noten zur Geste,* in: **Jutta Georg Lauer,** *Postmoderne und Politik.* Tübingen 1992, p. 97-107.

Almhofer, Edith: *Performance Art. Die Kunst zu Leben,* Wien, Köln, Graz 1986.

Angermeyer, Hans Christoph: *Zuschauer im Drama. Brecht, Dürrenmatt, Handke.* Frankfurt am Main 1971.

Anzieu, Didier: *The Sound Image of the Self.* În: *International Review of Psycho-Analysis,* vol. 6, 1979 London, p. 23-36. [HM 5: D 315 / Zsp 7769].

Asman, Carrie: *Theater und Agon / Agon und Theater: Walter Benjamin und Florens Christian Rang,* în: *Modern Languages Notres.* 107/3, 1992, p. 606-624.

Auslander, Philip: *From Acting to Performance.* New York 1997.

Aristotel: *Poetica,* Bucureşti 1998.

Artaud, Antonin: *Teatrul şi dublul său,* Cluj-Napoca 1997.

Bablet, Dennis (ed.): *Collage et Montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt,* CNRS, Lausanne 1978.

Bablet, Denis: *Theâtre/public* 1986. [Zsq 80/70]

Bablet, Denis: *Esthéthique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914.* Paris 1965.

Badiou, Alain: *Rhapsodie pour le théâtre.* Paris 1990.

Banu, Georges: *Le théâtre. Sorties de secours.* Paris 1984.

Banu, Georges: *Klaus Michael Grüber, ...Il faut que le théâtre passe a traverses les larmes…,* Paris 1983.

Barck, Karlheinz: *Materialität, Materialsimus, performance,* în: **Hans Ulrich Gumbrecht; K. Ludwig Pfeiffer** (ed.): *Materialität der Kommunikation.* Frankfurt am Main 1995, pp. 121-138.

Barthes, Roland: *Das Rauhe der Stimme.* Berlin 1979.

Barthes, Roland: *Eseuri critice.* Chişinau 2006.

Barthes, Roland: *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie,* Cluj-Napoca 2009.

Barthes, Roland: *Plăcerea textului.* Cluj-Napoca 1994.

Barucha, Rustom; Dasgupta, Gautam: *The Mahabharata: Peter Brook's 'Orientalism'.* În: *Performing Arts Journal* 30, vol. X, nr. 3 (1987), pp. 9-16.

Baudrillard, Jean: *Der ymbolische Tausch und der Tod.* München 1982.

Bauer, Gerhard: *Zur Poetik des Dialogs. Leistung und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutsche Litereatur.* Darmstadt 1977.

Bauschinger, Sigrid; Cocalis, Susan L. (ed.): V*om Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und den USA.* Berna 1992.

Bayerdörfer, Hans-Peter: *Maeterlincks Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie.* În: **Kafitz, Dieter** (ed.): *Drama und Theater der Jahrhundertwende.* Tübingen 1991, pp. 121-138.

Beckett, Samuel: *Stücke und Bruchstücke.* Frankfurt am Main 1978.

Belting, Hans: *Gary Hill und das Alphabet der Bilder,* în: **Vischer, Theodora** (ed.): *Gary Hill. Arbeit am Video.* Basel 1995, pp. 43-70.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Gesammelte Schriften* vol. 1, 2. Frankfurt am Main 1974.

Berg, Jan; Hügel, Hans-Otto; Kurzenberger, Hajo (ed): *Authentizität als Darstellung.* Hildesheim 1997.

Berreby, Gérard (ed.): *Documents relatifs à la fondation de l'internationale situationniste.* Paris 1985.

Birkenhauer, Theresia; Storr, Annette (ed.): *Zeitlichkeit – Zur Realität der Künste. Film. Photographie. Malerei. Literatur.* Berlin 1998.

Birringer, Johannes: *Postmodern Performance and Technology.* În: *Performing Arts Journal* 26/27 (vol. XI, nr. 2/3, 1985), pp. 221-233.

Birringer, Johannes: *Erschöpfter Raum – Verschwindende Körper.* În: **Rötzer, Florian** (ed.): *Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien.* Frankfurt am Main 1991, p. 491 şi urm.

Blau, Herbert: *Take up the bodies: "Theater at the vanishing point".* Chicago 1982.

Blumenberg, Hans: *Lebenszeit und Weltzeit.* Frankfurt am Main 1986.

Boehm, G; Mosch, U; Schmidt, K (ed.): *Canto d'amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914-1935,* Basel 1996.

Boehm, Gottfried: Zeitigung. Annäherung an Gary Hill, în: **Vischer, Theodora** (ed.): *Gary Hill. Arbeit am Video.* Basel 1995, pp.26-42.

Boehm, Gottfried (ed.): *Was ist ein Bild?* 1995.

Böhnisch, Siemke: *Gewalt auf der Bühne – Kritik eines Paradigmas,* în: **Berg, Jan; Hügel, Hans-Otto; Kurzenberger, Hajo** (ed): *Authentizität als Darstellung.* Hildesheim 1997, pp. 122-131.

Bohrer, Karl Heinz: *Das absolute Präsens.* Frankfurt am Main 1994.

Bonnerot, Sylvianne: *Visages du théâtre contemporain.* Paris 1971.

Borie, Monique; Rougemont, Martine de; Scherer, Jacques: *Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht.* Paris 1982.

Bourdieu, Pierre: *Sozialer Sinn: Kritik der theoretischen Vernunft.* Frankfurt am Main 1987.

Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfuguren der Avangarde.* Frankfurt am Main 1995.

Brendel, Laura: *Computers as Theatre.* Addison Wesley Publishing Company, 1993.

Brook, Peter: *Wanderjahre. Schriften zu Theater, Film und Oper 1946-1987.* Berlin 1989, pp. 68-141.

Borie, Monique: *Fantoma sau Îndoiala teatrului.* Bucureşti 2007.

Cadava, Eduardo; Connor, Peter; Nancy, Jean-Luc (ed.): *Who comes after the subject?* London, New York 1991.

Case, Sue-Ellen; Reinelt, Janelle (ed.): *The Performance of Power.* University of Iowa Press, Iowa City 1991.

Castelluci, Claudia; Castelluci, Romeo: *Il Teatru della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona.* Milano 1992.

Centre nationale Recherches Scientifique: *Du cirque au théâtre. L'age d'homme.* Lausanne 1938.

Crugten, Alain van: *S. I. Witkiewicz aux sources d'un théâtre nouveau.* Slavica, Lausanne 1971.

Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels.* Berlin 1996.

Decker, Edith: *Paik. Video. Köln* 1988.

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2.* Frankfurt am Main 1997.

Derrida, Jacques: *Gesetzeskraft.* Frankfurt am Main 1991.

Derrida, Jacques: *Spectres de Marx.* Paris 1993.

Diamond, Elin (ed.): *Perfromance and cultural politics.* Routledge 1996.

Dort, Bernard: *La Représentation émancipée.* Arles 1988.

Dort, Bernard: *Une écriture de la représentation,* în: *Théâtre en Europe,* nr. 10, Paris 1986, pp. 18-21.

Dotzler, Bernard J; Müller, Ernst (ed.): *Wahrnehmung und Geschichte – Markierungen zur Aisthesis materialis.* Berlin 1995.

Drapon, Christian: *Théâtre/public.* 1985. [Zsq 80/70]

Eberle, O: *Cenarola. Leben, Glauben, Tanz und Theater der Urvölker.* Olten 1954.

Eisenstein, Sergej M: *Texte zur Theorie des Films.* Stuttgart 1979.

Eliot, T. S.: *A dialogue on dramatic poetry.* În: *Selected Essays.* London 1932.

Esslin, Martin: *Absurdes Theater.* Frankfurt am Main 1967.

Esslin, Martin: *An Anatomy of Drama.* New York 1976, 1979 (ediția a 3-a).

Lorenz, Renate: *Jan Fabres "Die Macht der theatralischen Torheiten" und das Problem der Aufführungsanalyse.* Lucrare de diplomă, Gießen 1988.

Finter, Helga: *Die soufflierte Stimme.* În: Theater heute 1/1982, pp 45-51.

Finter, Helga: *Experimental Theatre and Semiology of Theatre. The Theatricalization of Voice.* În: *Modern Drama,* vol. XXIV, nr. 4, dec. 1983 Toronto, pp. 501-517. [HM 5: H448]

Fischer-Lichte, Erika (ed.): *Das Drama und seine Inszenierung.* În cadrul seriei de conferințe a Colocviului internațional de semiotica literară şi a teatrală, Frankfurt am Main 1983, Tübingen 1985.

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters,* vol. 1. Tübingen, ediția a 2-a 1988.

Fischer-Lichte, Erika (ed.): *Theater Avangarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache.* Tübingen/Basel 1995.

Floeck, Wilfried (ed.): *Tendenzen des Gegenwartstheaters.* Tübingen 1998.

Foster, Hal (ed.): *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture.* Bay Press Port Townsend, Wash 1983.

Foster, Hal: *Recordings: Art. Spectacle. Cultural Politics.* Port Townsend, WA: Bay Press 1985.

Fuchs, Elinor: *The Death of Character. Perspectives on theatre after modernism.* Indiana 1996.

Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode.* Tübingen 1965.

Genet, Jean: *Létrange mot dÚrbanisme,* în: *Oeuvres complètes* vol. 4. Paris 1968.

Genette, Gérard: *Palimpsestes.* Paris 1982.

Goebbels, Heiner; Lehmann, Hans-Thies: *Gespräch,* în: **Wolfgang Storch** (ed.): *Das szenische Auge.* Berlin 1996.

Goethe-Schiller: *Briefwechsel.* Hamburg 1961.

Goldberg, Roselee: *Performance Art. From Futurism to the Present.* New York 1988.

Gray, Camilla: *The Great Experiment. Russian Art* 1963-1922. London 1962.

Greenaway, Peter: *Die Zukunft des Körpers.* În: *Kunstform* 133, aprilie 1996, p. 278 şi urm.

Großklaus, Götz: *Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne.* Frankfurt am Main 1995.

Grotowsky, Jerzy: *Spre un teatru sărac.* Bucureşti 1998.

Gumbrecht, Hans Ulrich: *American Football – im Stadion und im Fernsehen.* În: **Gianni Vattimo** şi **Wolfgang Welsh** (ed.): *Medien-Welten Wirklichkeiten.* München 1998.

Haas, Aziza (ed.): *Maske und Kothurn,* anul 36/1990, nr. 1-4. *Theater Angelus Novus. Antikenmaterial VI. Tod des Hektor.*

Haas, Aziza; Szeiler, Jozsef; Wallburg, Barbara: *Menschenmaterial. Die Maßnahme.* Berlin 1991.

Haas, Aziza: *HamletMaschine. TokyoMaterial.* Berlin 1991.

Hamacher, Werner: *Affformativ. Streik,* în: **Christian L. Hart-Nibbrig:** *Was heißt "Darstellen"?* Frankfurt am Main 1994, p. 340 şi urm.

Handke, Peter: *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten.* Berlin 1993.

Hartmann, G.: *Psychoanalysis and the Question of the Self.* Baltimore, 1978.

Christiaan L. Hart Nibbrig: *Was heißt "Darstellen?".* Frankfurt am Main 1994.

Hensel, Georg: *Theater der siebziger Jahre.* München 1983.

Herkenrath, Kirtsen: *Jan Lauwers "Antonius und Cleopatra". Eine nach-epische Theaterkonzeption.* Lucrare de diplomă. Gießen 1993.

Heubach, Fritz: *Virtuelle Realitäten und ordinäre Illusionen. Psychologische Bemerkungen zur Wahrnehmung der visuellen Welt als 'Wirklichkeit'.* În: *Sehnsucht. Über die Veränderung der visuelle Wahrnehmung,* ed. Kunst u. Ausstellungshalle der BRD GmbH – redactor Uta Brandes, Göttingen 1995, pp. 139-146.

Gary Hill: *Katalog* Stedelijk Museum Amsterdam/Kunsthalle Viena 1993.

Hoghe, Raimund: *Pina Bausch. Tanztheatergeschichten,* cu fotografii de Ulli Weiss, Frankfurt am Main 1986.

Holländer, Hans; Thomsen, Christian W (ed.): *Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst. Architektur. Musik. Literatur. Religion. Aspekte und Perspektiven.* Köln 1987.

Holmström, Kirsten Gram: *Monodrama Attitudes Tableaux Vivants.* Uppsala 1967.

Hörnigk, Frank (ed.): *Heiner Müller Material. Texte u. Kommentare.* Göttingen 1989.

Hrvatin, Emil: *Jan Fabre. La discipline du chaos. Le chaos de la discipline.* Seine Saint-Denis 1994.

Innes, Christopher: *Avant Garde Theatre 1892-1992.* Routledge, London, New York 1993.

Jacquot, Jean: *Le théâte moderne – depuis la deuxième guerre mondiale.* Paris 1973.

Jelavich, Peter: *Populäre Theatrlik, Massenkultur und Avangarde: Betrachtungen zum Theater der Jahrhundertwende.* În: **Schmidt, Herta; Stridter, Jurij** (ed.): *Dramatische und theatralische Kommunikation.* Tübingen 1992, pp 253-261.

Kafitz, Dieter (ed.): *Drama und Theater der Jahrhundertwende,* Tübingen 1991.

Kamper, Dietmar; Wulf Christoph: (ed.) *Das Heilige.* Frankfurt am Main 1987.

Kantor, Tadeusz: *Theater des Todes.* Zirndorf 1983, p. 81.

Keller, Holm: *Robert Wilson. Regie im Theater.* Frankfurt am Main 1997.

Kersting, Hannelore ş. a.: *Raumkonzepte. Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen – und Bildkunst 1910-1930,* Frankfurt am Main 1986. Ed. Städel Frankfurt în colaborare cu Muzeul de teatru al Universității Köln.

Kirby, Michael: *A Formalist Theatre.* Pennsylvania 1987.

Kittler, Friedrich A.: *Grammophon Film Typewriter.* Berlin 1986.

Kloepfer, Rolf: *Das Theater der Sinn-Erfüllung: DOUBLE & PARADISE, des Serapionstheater (Wien) als Beispiel einer totalen Inszenierung.* În: **Erika Fischer-Lichte** (ed.), *Das Drama und seine Inszenierung.* Frankfurt am Main 1983, pp. 199-218.

Kluge, Alexander; Negt, Oskar: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit,* 1973.

König, Eugen; Lutz, Ronald (ed.): *Bewegungskulturen, Academia Verlag.* Sankt Augustin 1995.

Kolk, Mieke: *Spreken om het levene. Vrouwelijke subjectiviteit in het postmoderne theater.* Amsterdam 1995.

Kostelanetz, Richard: *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and other Mixed-Means Performances.* New York 1968. [10.370.28]

Kott, Jan: *Shakespeare, contemporanul nostru.* Bucureşti, 1969.

Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache.* Frankfurt am Main 1978.

Kristeva, Julia: *Polylogue.* Paris, 1977.

Kroesinger, Hans-Werner: *Robert Wilsons* Hamletmaschine *in New York. Eine Aufführungsanalyse.* Lucrare de diplomă. Gießen 1988.

Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse.* Weinehim, Berlin 1987.

Langer, Susanne K: *Feeling and Form.* New York 1953. [54.2416]

Larthomas, Pierre: *Le langage dramatique.* PUF, Paris 1990.

Lehmann, Hans-Thies: *Antiquité et modernité par delà le drame.* În: **Georges Banu:** *Klaus Michael Grüber: ...il faut que le théâtre passe a traverses les larmes...* Paris 1993, pp. 201-206.

Lehmann, Hans-Thies: *Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse.* În: *Zeitschrift ür Semiotik,* Band 11, Heft 1, 1989, în special pp. 35-37.

Lehmann, Hans-Thies: *Dramatische Form und Revolution in Georg Büchners "Dantons Tod" und Heiner Müllers "Der Auftrag",* în: **Becker, Peter von** u. a. (ed.): *Die Trauerarbeit am Schönen. Ein Theater-Lesebuch.* Franfurt am Main 1980, pp. 106-121.

Lehmann, Hans-Thies: *L'estéthique du risque.* În: *L'art du théâtre,* automne 1987, nr. 7., pp. 35-44.

Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstituion des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie.* Stuttgart 1991.

Lehmann, Hans-Thies: *Robert Wilson, Szenograph / Fußnote zur 'Hamletmaschine'.* În: Parkett nr. 16, 1988, pp. 30-41.

List, Elisabeth (ed.): *Leib. Maschine, Bild.* Wien 1997.

Lyotard, Jean François: *Affirmative Ästhetik.* Berlin 1982.

Mainusch, Herbert: *Regie und Interpretation. Gespräche mit Regisseuren.* München 1985.

Man, Paul de: *Allegorien des Lesens.* Frankfurt am Main 1988.

Man, Paul de: *Die Ideologie des Ästhetischen.* Frankfurt am Main 1993.

Marranca, Bonnie: *Ecologies of theatre.* Baltimore, 1996.

Matzat, Wolfgang: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle.* München 1982.

Menke, Christoph: *The Dissolution of the Beautiful: Hegel´s Theory of Drama, în: L'esprit créateur,* vol. XXXV, nr. 3, Lexington 1995, pp. 19-36. [HM 5: M165 / Zs 8378]

Menke, Christoph: *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel.* Ffm 1996.

Müller, Heiner: *Gesammelte Irrtümmer,* vol 1-3. Frankfurt am Main 1986, 1990, 1994.

Müller, Heiner: *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare,* ed. de Frank Hörnigk, Göttingen 1989.

Müller, Heiner: *Jenseits der Nation.* Berlin 1991.

Müller, Heiner; Kluge, Alexander: *Ich bin ein Landvermesser.* Convorbiri, serie nouă. Hamburg 1996.

Müller, Jürgen E. (ed.): *Towards a Pragmatic of the Audiovisual – Theory and History,* vol 1-2. Münster 1994.

Müller, Wolfgang G.: *Das Ich im Dialog mit sich selbst: Bemerkungen zu Strukturen des dramatischen Monologs von Shakespeare bis Samuel Beckett.* În: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56. Stuttgart 1982, pp. 314-333. Z [HM 5: H 148]

Mukarovský, Jan: *Kapitel aus der Ästhetik.* Frankfurt am Main 1970.

Murray, Timothy (ed.): *Mimesis, Masochism & Mime. The Politics of Theatricalitz in Contemporary French Thought.* The University of Michigan Press, Ann Arbor 1997.

Neef, Sigrid (ed. din partea Academiei Artelor din RDG): *Das Theater der Ruth Berghaus.* Berlin 1989.

Neumann, Sven: *'Der einzige wahre Raum ist der, der im Kopf des Zuschauers entsteht'.* În: *Das Theater des Achim Freyer.* **Pfüller, Volker; Ruckhäberle, Hans-Joachim** (ed.): *Das Bild der Bühne. Arbeitsbuch Theater der Zeit.* Berlin 1988.

Nganang, Alain Patrice: *Interaktualität und Bearbeitung. Untersuchung zu Soyinka und Brecht.* (Dizertație, Frankfurt am Main 1998), München 1998.

Novarina, Valère: *Le théâtre des paroles.* Paris 1969.

Oberender, Thomas: *Theater der Vergleichgültigung.* În: *Theater der Zeit,* martie/aprilie 1998.

Panizza, Oskar: *Der Klassizisums und das Eindringen des Varieté.* În: *Die Gesellschaft,* Okt. 1896, pp. 1252-1274.

Paul, Arno: *Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln.* În: **Klier, Helmar** (ed.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum.* Darmstadt 1981, pp. 208-237.

Pavis, Patrice: *Dictionnaire du théâtre.* Paris 1987.

Pavis, Patrice: *Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung.* În: *Zeitschrift fãr Semiotik,* vol 11, nr. 1 (1989), pp. 13-27.

Pavis, Patrice: *The Classical Heritage of Modern Drama,* vol. XXIX, martie 1986 Toronto, nr. 1. [HM 5: H 448 / Mus Z 259]

Paz, Octavio: *Die andere Zeit der Dichtung. Von der Romantik zur Avangarde.* Frankfurt am Main 1989.

Pfister, Manfred: *Das Drama.* München 1988.

Pfüller, Volker; Rockhäberle, Hans-Joachim (ed.): *Das Bild der Bühne. Arbeistbuch Theater der Zeit.* Berlin 1988.

Pietzsch, Ingeborg (ed.): *"Bild und Szene". Bühnenbilder der DDR 1976 bis 1986.* Berlin 1988.

Plassard, Didier: *Lácteur en effigie. Figures de l´homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne. France. Italie.* Lausanne 1992.

Ponte di Pino, Oliviero: *Il nuovo teatro italiano 1975-1988.* Firenze 1988.

Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse.* Tübingen 1997.

Preikschat, Wolfgang: *Video. Die Poesie der neuen Medien.* Weinheim, Basel 1987.

Primavesi, Patrick: *Kommentar Übersetzung Theater in Walter Benjamins frühen Schriften.* Frankfurt am Main 1998.

Proust, Marcel: *În căutarea timpului pierdut. Guermantes 1.* Bucureşti 1968.

Pütz, Peter: *Die Zeit im Drama – Zur Technik dramatischer Spannung.* Göttingen 1970. [10.211.68]

Rath, Cristiane: *Das zeitgenössische Kurzdrama in Frankreich. Europäische Hochschulschriften,* seria 13. *Französische Sprache und Literatur,* vol. 221. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1997. [86.170.11]

Reaney, Mark: *Virtual Reality on Stage.* În: *VR World,* Mai/June 1995.

Redmond, James (ed.): *Drama and Symbolism (Themes in Drama 4),* Cambridge University Press, Vambridge 1982.

Regnault, François: *Le Spectateur.* Théâtre National de Chaillot, Paris ş. a. 1986.

Richards, Thomas: *Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen.* Berlin 1996.

Rştzer, Florian (ed.): *Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien.* Frankfurt am Main 1991.

Rokem, Freddie: *Theatrical Space in Ibsen, Cechov and Strindberg. Public Forms of Privacy.* Ann Arbor 1986.

Roose-Evans, James: *Experimental theatre.* London ş. a. 1984.

Roubichez, Jacques: *Le symbolisme du théâtre.* Paris 1957.

Roubine, Jean-Jacques: *Théâtre et mise en scène 1880-1980.* Paris 1980.

Ryngaert, Jean-Pierre: *Écritures contemporaines et théâtralité.* Paris 1990.

Sarraute, Nathalie: *L'ère du soupçon.* Paris 1956.

Sarrazac, Jean-Pierre: *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines.* Lausanne 1981.

Savran, David: *Revolution... History... Theatre. The politics of the Wooster Group's Second trilogy.* În: **Case, Sue-Ellen; Reinelt,**

Janelle (ed.): *The Performance of Power.* University of Iowa Press, Iowa City 1991, pp. 41-55.

Savran, David: *The Wooster Group. Breaking the Rules.* New York 1988.

Schechner, Richard: *Performance Theory.* New York 1988.

Schechner, Richard: *The End of Humanism.* New York 1982.

Schechner, Richard: *Theaterantropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich.* Hamburg 1990.

Schilling, Jürgen: *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben.* Luzern, Frankfurt am Main 1978.

Schlegel, Friedrich: *Kritische Schriften und Fragmente* [1794-1797], ediția de studii, vol. 1 (ed. Behler, Ernst; Eichner, Hans). Paderborn, München, Wien, Zürich 1988.

Schmidt, Herta; Striedter, Jurij (ed.): *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas im 20. Jahrhundert.* Tübingen 1992.

Schulte-Sasse, Jochen: *Von der schriftlichen zur elektronischen Kultur. Über neuere Wechselbeziehungen zwischen Mediengeschichte und Kulturgeschichte.* În: **Hans Ulrich Gumbrecht** şi **K. Ludwig Pfeiffer** (ed.): *Materialität der Kommunikation.*

Shank, Theodore: *American Alternative Theatre.* Hong Kong 1982.

Segel, Harold B: *Turn of the Century cabaret.* New York 1987.

Siegmund, Gerald: *Theater und Gedächtnis. Semiotische und Psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas.* Tübingen 1996.

Simhandl, Peter (ed.): *Achim Freyer.* Frankfurt am Main 1991.

Simon, Alfred: *Le théâtre à bout du souffle?* Seuil 1979.

Sobchak, Vivian: *The Scene of the Screen.* În: **Hans Ulrich Gumbrecht** şi **K. Ludwig Pfeiffer** (ed.): *Materialität der Kommunikation.* Loc. cit., pp. 416-428.

Southern, Richard: *Die sieben Zeitalter des Theaters.* Gütersloh 1966. (engl. 1961)

Stefanek, Paul: *Lesedrama? Überlegungen zur szenischen Transformation "bühnenfremder" Dramaturgie,* în: **Fischer-Lichte, Erika:** *Das Drama und seine Inszenierung.* Confreințele Colocviului internațional de semiotică literară şi teatrală de la Frankfurt am Main 1983. Tübingen 1985, pp. 133-145.

Stein, Gertrude: *Look at Me Now and Here I Am. Writings and Lectures 1909-45,* ed. by Patricia Meyerowitz. Penguin 1984.

Steiner, George: *Nach Babel: Aspekte der Sprache und der Übersetzung.* Frankfurt am Main 1981.

Storch, Wolfgang: *Das szenische Auge.* Berlin 1996.

Strehler, Stefan: *Popmimen in der Bühnenburg. Spex* nr. 11, 1998.

Szondi, Peter: *Das lyrische Drama des Fin du Siècle. Studienausgabe der Vorlesungen* vol. 4, Frankfurt am main 1975.

Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas. 1880-1950.* Frankfurt am Main 181987.

Tabert, Nils: *Szenisches Schreiben. Theatralität in den Texten von Kathy Acker.* Lucrare de diplomă. Gießen 1992.

Tairoff, Alexander: *Das entfesselte Theater.* Berlin 1989.

Taubert, Karl Heinz: *Das Menuett.* Zürich 1990.

International Scenography. = The Drama review, Vol. 28. New Orleans, Summer 1984, Nr. 2.

Theater-Bilanz. Bühnen der DDR. Eine Bilddokumentation 1945-1969. Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft. Berlin 1971.

Theater der Welt in Dresden 1996: 20 Interviews – Regisseure und Künstler im Gespräche.

Theater heute. Sondernummer Theater 1960-1980.

Theaterschrift Heft 3. *Grenzverletzungen. Über Risiko, Gewalt & innere Notwendigkeit,* ed. Marianne Van Kerkhoven, 1993, pp. 48-64.

Theaterschrift 5/6, Über Dramaturgie, ed. Marianne Van Kerkhoven, ianuarie 1994.

Tholen, Georg Christoph; Scholl, Michael (ed.): *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit.* Weinehim 1990.

Thomsen, Christian W. (ed.): *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters.* Heidelberg 1985.

Toepfer, Karl: *Theatre Aristocracy and Pornocracy. Performing Arts Publications.* New York 1991.

Turner, Victor Witter: *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play.* New York 1982.

Turner, Victor Witter: *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience.* University of Ariyona Press, Tucson Arizona 1985.

Valentini, Valentina: *In Search of Lost Stories. Italian Performance in the Mid80s.* În: *Tulane Drama review* 119, Vol 32, Nr. 3, Fall 1988.

Varopoulou, Helene: *Musikalisierung der Theaterzeichen.* Conferință la prima ediție a Academiei internaționale de vară de la Frankfurt am Main 1998. Manuscris nepublicat.

Vattimo, Gianni; Welsh, Wolfgang (ed.): *Medien-Welten Wirklichkeiten.* München 1998.

Verwiebe, Birgit: *Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts.* Katalog zur Ausstellung 1993 in Bonn, Basel [u. a.]

Verwiebe, Birgit: *Lichtspeile. Vom Mondscheintransparent des 19. Jahrhunderts zum Diorama.* Stuttgart 1997.

Verwiebe, Birgit: *Sehsucht. Über die Veränderung visueller Wahrnehmung.* Göttingen 1995.

Viola, Bill: *Katalog Salzburger Kunstvverein* 1994.

Vischer, Theodora (ed.): *Gary Hill. Arbeit am Video.* Basel 1995.

Vogels, Frits: *Termiek: Driftig zoecken,* în: Toneel Theatral Nr. 3, 1983.

Waffender, Manfred (ed.): *Cyberspace. Ausflüge in virtuelle Wirklichkeiten.* Reinbek 1991.

Watanabe, Moriaki: *Quelque'un arrive,* în: *Théâtre en Europe* 13/1987, pp. 26-30.

Weber, Samuel: *Humanitäre Intervention im Zeitalter der Medien. Zur Frage einer heterogenen Politik.* În: **Jäck, Hans-Peter; Pfeil, Hannelore** (ed.): *Politiken des Anderen,* Bd. 1, Frankfurt am Main 1995, pp. 5-27.

Wiener Festwochen 1990: *Big Motion. Theater der Gegenwart.* Die öffentlichen Interviews.

Wirth, Andrzej: *Interkulturalität und Ikonophilia im neuen Theater.* În: **Bauschinger:** *Vom Wort zum Bild,* pp. 233-243.

Wirth, Andrzej: *Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte.* În: Theater heute 1/1980, pp. 16-19.

Ziller, Anne: *Landschaft, Sprache und Theater. Untersuchungen zu Gertrude Steins landscape play.* Magisterarbeit Frankfurt am Main 1998.

Zinder, David G: *The surrealist connection.* Ann Arbor 1976/80.

CUPRINS

PROLOG 5

Miză, 5; Intenții, 8; Secrete de producție ale teatrului dramatic, 12; Cezură a societății mediatice, 14; Nume, 16; Paradigmă, 17; Postmodern şi postdramatic, 18; Alegerea termenului, 19; Tradition and the postdramatic talent, 21; Noul, avangarda, 22; Mainstream şi experiment, 24; Risc, 25

DRAMA.....29

Dramă şi teatru, 29; "Epicizare" – Peter Szondi, Roland Barthes, 29; Distanțarea de teatru şi dramă, 31; "Discurs dramatic", 32; Teatrul după Brecht, 34; Are tensiunea tensiune, 35?; "Ce mai dramă!", 37; "Teatru formalist" şi imitație, 38; Mimesis al acțiunii, 39; "Teatru energetic", 41; **Dramă şi dialectică, 43**; Dramă, istorie, sens, 43; Idealul clarității (Aristotel), 44; Hegel 1: Excluderea realului, 47; Hegel 2: Performance-ul, 50

PREISTORII 53

Despre preistoria teatrului postdramatic, 53; Teatru şi text, 53; Secolul XX, 56; Prima etapă: dramă pură şi "impură", 56; A doua etapă: crize ale dramei, drumuri proprii ale teatrului, 57; Autonomizare, reteatralizare, 59; A treia etapă: neo-avangarda, 62; **O scurtă privire retrospectivă asupra avangardelor istorice 69**; Dramă lirică, simbolism, 69; Stază, spirite, 71; Poezia scenei, 72; Acte, acțiuni, 74; Viteză, numere, 75; Landscape Play, 77; Formă pură, 79; Expresionismul, 81; Suprarealismul, 82

PANORAMA TEATRULUI POSTDRAMATIC.....85

Dincolo de acțiune: ceremonie, voci ale spațiului, peisaj, 85; Kantor sau ceremonia, 89; Grüber sau ecoul în spațiu, 94; Wilson sau peisajul, 98; **Semne teatrale postdramatice, 105**; Retragerea sintezei, 105; Imagini onirice, 107; Sinestezie, 108; Performance text, 110; 1. Parataxă/Non-ierarhie, 111; 2. Simultaneitate, 113; 3. Jocul cu densitatea semnelor, 115; 4. Supra-abundență, 117; 5. Muzicalizare, 118; 6.

Scenografie, dramaturgie vizuală, 121; 7. Căldură şi frig, 123; 8. Corporalitate, 124; 9. "Teatru concret", 127; 10. Pătrunderea realului, 130; 11. Eveniment/situaţie, 136; **Dincolo de iluzie, 141**; Distanţă estetică, mémoire involontaire, 142; Straturi ale iluziei, 145; A arăta şi a comunica, 147; **Exemple, 148**; 1. O seară cu Jan şi prietenii lui, 148; 2. Naraţiuni, 150; 3. Poezie scenică, 152; 4. Între arte, 154; 5. Eseu scenic, 155; 6. "Teatru cinematografic", 158; 7. Hipernaturalism, 160; 8. Cool Fun, 164; 9. Teatrul spaţiului "împărţit", 170; 10. Solo-uri teatrale, monologii, 174; 11. Teatru coral, 180; 12. Teatrul eterogenului, 184

PERFROMANCE 186

Teatru şi performance, 186; Un câmp interstiţial, 186; Ce se afirmă prin performance, 188; Transformarea de sine, 190; Agresiune, responsabilitate, 194; **Prezentul performance-ului, 196**

TEXTUL 202

Text, limbă, vorbire, 202; Limba şi scena în "agon", 202; Poetica deranjului, 204; Limba ca obiect de expoziţie, 206; Muzica mai multor limbi, 207; Actul vorbirii ca eveniment, 208; **Text, voce, subiect, 209**; Peisaj textual, 211; Teatrul = film mut + teatru radiofonic, 211; Teatrul vocilor, 212; Subiect/ Diseminare, 214; Locus agendi, locus parlandi, semiotică auditivă, 216

SPAŢIUL 220

Spaţiu dramatic şi postdramatic, 220; Spaţiu dramatic, centripet şi centrifug, 220; Spaţiu metonimic, 222; Drama şi altfel de cadre, 223; **Estetică postdramatică a spaţiului: perspectivă, 224**; "Schimbările" de pe la 1980, 224; 1. Tablou (Înrămări), 226; 2. Jocul cu spaţiul şi suprafaţa, 227; 3. Montaj scenic, 228; 4. Spaţii timp, 231; 5. Spaţii ale conflictului, 233; 6. Loc-excepţie, 234; 7. Theatre on Location, 236; 8. Spaţii eterogene, 237

TIMPUL 239

Probleme ale timpului în teatru, 239; Straturi temporale, 239; Timpul „celălalt", 246; Timpul dramei, duel, 247; Criza timpului, 248; Beckett, Müller, timpul, 250; **Estetică postdramatică a timpului, 253**; Timpul ca timp, 255; 1. Duration, 256; 2. Timpul ca fotografie, 257; 3. Repetare, 259; 4. Timp-imagine, 261; 5. Estetici ale vitezei: accelerare, simultaneitate, colaj, 265; **Teatru şi memorie, 267**; Memorie istorică, 267; Amintirea corpului, 268; Degrevare, 270; Timpal vinovăţiei, 271; **Excurs asupra unităţii timpului, 272**

CORPUL.....278

Priviri asupra corpului, 278; Imagine, teatru şi sens, 281; De la agon la agonie, 282; Punctum, antropofanie, 284; **Imagini postdramatice ale corpului, 285**; 1. Dans, 285; 2. Slow motion, 287; Gestul, 288; 3. Sculpturi, 289; Corpul, jertfa, voyeurul, 291; 4. Corpurile puterii, 293; 5. Corpul şi lucrurile, 294; 6. Animale, 298; 7. Corp estetic versus corp real, 299; 8. Durere, catharsis, 300; 9. Corpuri infernale, 304; 10. Corpuri în degradare, 305; 11. Spirits, 307

MEDIILE.....309

Teatru ± medii, 309; Hegemonia mediilor?, 309; Caracter public, experienţă, 311; "Interacţiune", 314; "Teatralitate", teatru, moarte, 315; Corpuri media şi techno, 316; Maşinăria iluziilor, 318; **Mediile în teatrul postdramatic, 320**; 1. Folosirea mediilor, 320; 2. Mediile ca sursă de inspiraţie, 322; 3. Mediile, constitutiv, 325; 4. Teatralizarea mediilor, 327; 5. Scena italiană, 328; 6. Prezenţă virtuală, 330; 7. Jesurun, încă o dată, 331; Interconectări, 332; 8. Video-instalaţia, 334; Reprezentaţie şi „reprezentabilitate", 339; Imagini electronice ca despovărare, 339; "Reprezentabilitate", destin, 341

EPILOG.....345

Politicul, 345; Despre manifeste, 346; Teatru intercultural, 348; Reprezentaţia, măsura şi depăşirea ei, 350; Afformance Art?, 353; Dramă şi societate, 355; "Societate a spectacolului" şi teatru, 359; Politica percepţiei, estetica responsabilităţii, 361; Estetica riscului, 363

Note.....365

Bibliografie.....389

apariție: octombrie 2009

Editura UNITEXT
Str. George Enescu nr. 2–4
010305 Bucureşti
Tel.: 021 315 36 36, 021 313 42 78, 021 311 32 14
Fax: 021 312 09 13
E-mail: unitext@uniter.ro

Tipărit la **S.C. OPEN PRINT S.R.L.**
Str. C. Caracaş nr. 33
Sector 1, Bucureşti
Tel./Fax: 021 222 82 77, Tel.: 021 222 92 24
E-mail: open.print@clicknet.ro